# УКРАЇНСЬКЕ БАРОККО ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

АРХІТЕКТУРА

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ТЕАТР І МУЗИКА



КИЇВ

НАУКОВА ДУМКА

1991

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
ПОЛЬСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВА

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА 1991



# УКРАЇНСЬКЕ

# БАРОККО
# ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ



ББК 87.8
У45

У книзі висвітлюються проблеми становлення української національної культури в епоху бароко у контексті європейських художніх течій. Розглядаються ідейна спрямованість мистецтва бароко, його поетика, стильові та жанрові особливості. Досліджуються художні явища архітектури, образотворчого мистецтва, театральної культури, музики, простежується їх зв'язок з народною творчістю.

Для мистецтвознавців, істориків, викладачів вузів, студентів, усіх, хто цікавиться історією української культури.

*Редакційна колегія:*
О. Г. КОСТЮК, О. К. ФЕДОРУК (відповідальний редактор),
С. МОССАКОВСЬКИЙ, М. Я. ЛІБМАН, Є. КОВАЛЬЧИК, Б. Г. ВОЗНИЦЬКИЙ,
І. М. ЮДКІН (відповідальний секретар)

Затверджено до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії
ім. М. Т. Рильського АН УРСР

Редакція літератури, мови та мистецтвознавства
Редактор *К. І. Савенок*

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ФОЛЬКЛОРА
И ЭТНОГРАФИИ ИМ. М. Ф. РЫЛЬСКОГО
ПОЛЬСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ИСКУССТВА

УКРАИНСКОЕ БАРОККО
ЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ

Ответственный редактор *А. К. Федорук*

Киев, издательство «Наукова думка»
На украинском языке

Художній редактор *В. П. Кузь*. Оформлення художника *З. І. Муштенка*.
Технічний редактор *О. М. Капустіна*.
Коректори *І. В. Кривошеїна, Е. Я. Бєлокопитова*

ИБ 11359

Здано до набору 13.02.91. Підп. до друку 04.07.91. Формат 70×90/16. Папір друк. № 1. Звичнова гарн. Вис. друк. Фіз. друк. арк. 16,0+1,0 вкл. Ум. друк. арк. 19,89. Ум. фарб. відб. 24,7. Обл.-вид. арк. 22,59. Тираж 2000 прим. Зам. 1—562. Ціна 5 крб.

Видавництво «Наукова думка». 252601 Київ 4, вул. Репіна, 3.

Головне підприємство республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига», 252057, Київ, вул. Довженка, 3.

$У \frac{4901000000-405}{М221(04)-91}$ 552-91

ISBN 5-12-002279-0

© Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, 1991

# ВСТУП

Художня культура барокко являє собою плід епохи, позначеної глибокою соціально-економічною кризою. Помпезна велич королівських дворів і торжество контрреформації не могли приховати занепаду, що розпочався в Європі, релігійні основи якої були підірвані Реформацією Лютера, а також першими завоюваннями раціоналізму і відкриттями науки.

Це гостре відчуття кризи, що тривало приблизно півтора століття, поки на зміну не прийшов оптимістичний гуманізм Просвітництва, спричинилося до багатьох характерних рис літератури і мистецтва барокко: розчарування в оточуючому світі, сприйняття життя як театру, жорстокого усвідомлення плину часу, що невмолимо веде до смерті, пристрасті до зовнішніх ефектів і збільшеної експресії, особливо в образотворчих мистецтвах. Але, як це не парадоксально, такі тенденції викликали свого роду вибух чуттєвого начала, розбудили смак до життя та його радощів, що знайшло вияв у дивовижній віртуозності пластичних мистецтв і емоційній насназі барокової музики.

Дух епохи барокко на Україні стверджували великі національні зрушення, козацькі звитяги, повстання проти поневолювачів і визискувачів, боротьба проти національного та релігійного утиску. Ця епоха виявляла нову проблематику, вимагала нових ідей, сюжетів і образів, потребувала відповідних виражальних засобів.

Проблема барокко захоплює багатьох дослідників. Чи не першим глибоко і всебічно проаналізував цей стиль швейцарський вчений Г. Вельфлін, диференціювавши ренесанс і барокко як дві визначальні форми художнього бачення світу.

У вивчення слов'янського барокко вагомий внесок зробили російські, українські, білоруські, угорські, словацькі та польські дослідники. Уважний погляд на епоху дозволив зробити їм висновок, що барокко, зумовлене розвитком гуманізму, відіграло прогресивну роль у культурі усіх європейських народів з властивим їй розмаїттям національних, регіональних та місцевих особливостей.

Післяренесансний період, названий барокко, довго сприймався як відхилення від канонізованих норм естетики попередньої епохи, мав на собі тавро чогось химерного, негармонійного, нерівного. Слід визнати недалекоглядність деяких дослідників, які в 30—50-ті роки розглядали барокко як занепадницький стиль, дивилися на нього як на феодально-клерикальну культуру, свого роду опозицію Реформації. В цей час були призабуті дискусії початку століття, що велися на сторінках періодики і зродили розуміння специфіки українського барокко в культурі. Сам стиль

був дискредитований як чужинський, і це негативно позначилося на концепціях вітчизняних історій образотворчого мистецтва, музики, театру, а також літератури і фольклору.

Зацікавлення барокко на Україні зараз таке ж загальне, поширене, як, скажімо, кілька десятиріч тому було його неприйняття чи заперечення. Усвідомлення значимості, художньої цінності стилю в системі художньої культури незрівнянно зросло, але не вляглися суперечки відносно його проблем. Об'єктивною є точка зору, що барокко виявляло свою художню місію неоднозначно і в різних країнах задовольняло різні потреби: в одних випадках воно виступало ідеологом контрреформації, в інших втілювало в собі передові гасла тієї доби.

Ясна річ, українське барокко було взаємозв'язане з художніми процесами, що відбувалися в країнах Західної Європи і в слов'янському світі. Воно виконувало функцію посередника між Сходом і Заходом, між Заходом і південними слов'янами. В цьому відчутні витоки давньоруської культури, а через зв'язки з латинсько-візантійським світом — традиції пізньої антики. Національні фактори відіграли неабияку роль в еволюції стилю, що яскраво засвідчують численні приклади з літератури.

Барокко мало синтетичний характер (за М. Алпатовим, стало синтетичною системою), охопивши усі сфери духовної культури — літературу, архітектуру, образотворче і прикладне мистецтво, музику, театр, історіографію. Це був універсальний стиль, особливості якого закономірно і глибоко виявилися в багатьох ланках духовного життя суспільства.

Барокко виросло на ренесансній основі. Гуманізм епохи Відродження не пройшов повз увагу мислителів і митців барокко. В ряді країн, серед багатьох народів вони взялися за справу дальшої гуманізації суспільства, секуляризації культури, збагачення її вільнолюбивими мотивами. На Україні це з особливою силою відбилося в архітектурі, монументальному мистецтві, в живопису, в театрі й музиці, де «прориви» в конкретику життя підривали авторитет класичної норми і були тісно зв'язані з побутовими елементами. Тенденція до демократизації стає властивою літературі й багатьом видам мистецтва. На Україні барокко було наповнене великим гуманістичним змістом, його звучання мало ясний, хоча і напружений, характер, а нові ідеї великою мірою позначалися вільнолюбивими, антинасильницькими гаслами, стверджували віру в єдність і порядок світу, а отже, були спрямовані на звищення людської особистості.

Антропоцентричні погляди епохи Відродження втратили чіткість завдяки новим відкриттям в точних науках. Світ перед людиною відкрився в усій своїй безмірності й безконечності. Вона ступила на землю, маючи хисткі уявлення про добро і зло. Церква заповідала людині віру в небесну гармонію, підтримуючи водночас суперечливі начала людської натури. Барокко за таких умов ішло назустріч людині, що опинилася в зміненій картині світу. Довколишній світ втратив стабільність, прийшов у рух. Зросло прагнення до універсального вираження людини й усього того, що її оточує. Все це з особливою силою відбилося в літературі, музиці, образотворчому мистецтві, театрі.

Розвиток барокко у різних народів і країн Європи відзначався відчутною асинхронністю. Хронологічні межі нового стилю в слов'янському світі були розмиті берегами двох століть, переплітаючись з давніми, ренесансними, і новими, класицистичними, нормами. Нова культурно-історична епоха набула поширення в різних народів у різний час,

але в масштабах Європи, та й не тільки Європи, вона отримала яскраве художнє вираження. Заразом кожний народ привніс у стиль нові риси, і ці видозміни складали суму його загальних рис. Повторимо сказане видатним дослідником М. Конрадом: «Як відмінне це саме барокко в різних місцях. Хіба німецьке барокко повторює іспанське? А українське — німецьке? Та й у нас бароккові церкви Москви не повторюють барокко старого Києва...» Отже, народи Східної і Південно-Східної Європи в різний час і по-різному кожен спричинилися до розвитку великого стилю. Його формуванню й розквіту, без сумніву, сприяли тісні культурно-етнічні контакти. Але місцеві традиції, як це спостерігаємо на Україні, відігравали далеко не останню роль.

Маємо справу з «верхнім» і «низовим» барокко. Виразниками «верхнього» була соціальна знать, а ідеї «низового» барокко відбивало селянство. Мистецтво барокко виражало інтереси різних соціальних станів. Втілюючи складнощі перехідної доби, воно сприяло виявленню ціннісних начал у людині та суспільстві.

Барокко і фольклор — важливі ділянки цієї проблеми, що чекає дальшого вивчення. Були створені передумови для проникнення барокко в народну культуру, в глибинні шари прикладного і народного мистецтва. Воно органічно увійшло у фольклор, в народну епіку, позначилося на розвитку народних дум. Чи не можемо поставити питання про зв'язок народної думи або балади з великим барокко? Хоча б на рівні їхнього прагнення до емоційного впливу.

Важливою для нашої культури є точка зору на роль народного мистецтва, його образно-пластичних засобів в еволюції великого стилю, в урізноманітненні й збагаченні його декоративно-орнаментальних начал. Разом з тим барокко дало поштовх розвиткові декору, що промовляє до нас витонченими смаками у багатьох пам'ятках прикладного мистецтва, у численних ужиткових творах.

Повертаючись до історії художньої культури народу, аналізуючи її поступ у різні історичні періоди, ще раз пересвідчуємося у важливості художньої системи барокко. Інтернаціональний стиль отримує широке тлумачення, він не перестає цікавити сучасних дослідників. Підтвердженням цьому є нинішня спроба охарактеризувати проблематику українського барокко в його взаєминах із художньою культурою інших народів.

У книзі розглядається українське барокко у міжнародних зв'язках як складова частина розвитку української національної культури в світовому контексті, висвітлюються проблеми його функціонування на прикладі архітектури, образотворчого мистецтва, театру, музики, показується гуманістична спрямованість стилю, розкривається загальний культурний план, що став передумовою його формування.

Члени редколегії не вважали за необхідне втручатися в конкретні тексти, полишаючи за авторами право на власний підхід до трактування цього важливого питання.

Авторський колектив — наукові співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, Інститутів мистецтва Польської, Болгарської, Словацької та Угорської Академій наук, вчені Москви, Києва, Львова — підійшов до вирішення проблеми з різних боків, визначаючи і точки зіткнення, що служили з'єднуючими ланками в еволюції загальнолюдського гуманістичного мистецтва, і відміни, характерні для формування тих чи інших видів, жанрів, і процеси адаптації стилю в українській культурі, що відбувалися внаслідок поширення міжнародних мистецьких контактів.

# АРХІТЕКТУРА



Г. Н. ЛОГВИН

# УКРАЇНСЬКЕ БАРОККО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Твори української архітектури XVII—XVIII ст. ми відносимо до стилю барокко, оскільки вони відповідають нормам архітектурної естетики барокко, а назва українська свідчить про своєрідність втілення загальних норм барокко, тільки йому властивими засобами. Заперечення наявності в європейському мистецтві оригінального стилістичного українського варіанта барокко пояснюється недостатньо глибокими дослідженнями самих пам'яток, відсутністю прецизійного аналізу фактичного матеріалу. Стиль українського барокко, як і європейського, відбивав важливу епоху, коли на великім обшарі йшов інтенсивний процес формування націй і національних культур.

Українське барокко увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами, розумінням прекрасного. Завоювання глибинності, простору, внутрішнє напруження і рух, складну єдність, виявлену в динаміці, контрастові, воно органічно сполучило з народним замилуванням у взористості, зберігши при цьому ясну логіку, відбиту в чіткій тектонічній структурі споруди. Ордер приваблює українських майстрів не конструктивною логікою, а декоративними можливостями. Колони, пілястри, не тектонічні вже, а декоративні, то подвоюються, то потроюються. Форми плавно переходять одна в другу, фронтони, антаблементи спрощуються або ускладнюються, членуються креповками або й зовсім розриваються, збагачуючи пластику архітектурних мас, увиразнюючи їх. Стіна, масив будівлі здобувають енергійне розчленування, архітектурні форми — рух, пластичність, підсилену світлотіньовою грою.

У повній відповідності з геометрією форм екстер'єра інтер'єру притаманні ті ж властивості — контраст освітлених і затінених частин, розкриття статичних просторів у глибину або висоту, що надає їм великої енергії і пластичної виразності, завдяки використанню всього арсеналу засобів архітектури і монументально-декоративного мистецтва.

Стиль європейського барокко з характерними для нього пафосом боротьби й перемоги, пластичною експресією й багатством варіацій мальовничих композицій якнайкраще відповідав піднесенню національної самосвідомості українського народу, тріумфові, здобутому у визвольній війні 1648—1654 рр. і створенні власної держави — Гетьманщини.

Досі в наукових дослідженнях українська мурована архітектура розглядалася ізольовано від дерев'яної. Однак уважний аналіз естетичних засад українського барокко показав, що обидва види монументальної архітектури розвивалися у тісній взаємодії, утворюючи єдину архітектурно-мистецьку конфігу-

© Г. Н. Логвин, 1991



Панорама ансамблю Троїцького монастиря в Чернігові.

рацію, в якій можна виділити локальні особливості на базі твердо встановлених у науці етногеографічних регіонів. Однак ці особливості ніколи не були суворо закріпленими й нерухомими, бо в кожнім окремім випадку проявлялись то яскравіше, то слабше. На відмінностях в архітектурних формах перш за все позначилися властивості матеріалу — дерева й каменю.

Як і в європейському, в українському барокко споруда мислилась не як замкнута в собі самодостатня маса. Українські майстри так само прагнуть зробити свій твір частиною просторового архітектурно-ландшафтного ансамблю. В цьому відношенні особливо показовими є монастирі — Троїцький в Густині (XVII ст.), Троїцький в Чернігові (XVII—XVIII ст.), Крупецько-Батуринський (XVII ст.), Петропавлівський Глухівський (XVII—XVIII ст.). Їхня планово-просторова композиція підкорена ідеї урочистості, тріумфальності, возвеличення духу, гармонії і спокою. З цією метою за певними засадами бароккової архітектурної естетики організуються ансамблі найрізноманітніших споруд навколо центральної — собору. Вони тісно пов'язані в просторовій композиції своїм масштабом, ритмом пластичних членувань, а також необхідним контрастом. Келії, трапезна, господарчі та виробничі споруди, огорожа, брами й вежі є ніби підголосками до основної теми.

Для доби барокко характерне надання великої ваги у композиції цілого ансамблю вертикальним акцентам. Над-

брамні вежі, церкви й дзвіниці завжди розташовувались так стосовно вісі входу, що всі головні в архітектурному відношенні споруди — собор, трапезна, палатні корпуси — сприймались у самих вигідних ракурсах в залежності від композиції мас. Вхід через надбрамну дзвіницю, поставлену проти західного фасаду Миколаївського військового собору (1694) в Києві, відкривав одразу вигляд на пишний декор головного фасаду, фланкованого двома вежами. Натомість у Троїцькому монастирі в Чернігові від брами з дзвіницею на ній, що знаходилась з північно-західного боку, в перспективі були видні і північний, і західний фасади собору. В Рихловському монастирі надбрамний триверхий храм у центрі площі набув форми зрізаного трикутника, оберненого широкою основою до собору. По сторонах площі розміщені келії. Два інших входи влаштовані в наріжних вежах з протилежного боку. Отже, від усіх брам п'ятиверхий масив собору сприймався в різних ракурсах, демонструючи мальовничість форм.

Усі згадані монастирські ансамблі побудовані на засадах симфонізму, бо різноманітні споруди, їхні архітектурні форми й деталі логічно об'єднані за мистецькими законами у виразну просторову композицію. Слід підкреслити, що планово-просторова організація цих монастирів відзначається нерегулярністю, довільністю, вірніше сказати, органічністю, оскільки розстановка ансамблевих споруд обумовлена законами симфонізму форм. І хоча кожна споруда «веде свою тему», разом вони підкорені провідній — підкреслити урочистість архітектурного образу, ідейного центру ансамблю — собору.

Ще яскравіше принципи органічної планувальної концепції втілені в ансамблі Крупицько-Батуринського монастиря. Вхід у монастир вів через браму, розташовану на вісі палатного корпусу, який, мов куліса, відділяв ансамбль від оточення. Від брами одразу несподівано відкривався вигляд головного храму в дуже вигідному ракурсі. І вежі на рогах огорожі, і келії та трапезна — необхідні елементи планово-просторової композиції, центром якої є величний п'ятиверхий собор на хрещатому плані.

Якщо Крупецько-Батуринський монастир послідовно втілює засади нерегулярного органічного планування, то в Густинському Троїцькому монастирі планування має елементи регулярності, перш за все в прямокутній формі огороженої території. Але чотири брами розташовані тут не на вісі планиць стін, а зміщені вбік. Тому вигляд на головний, хрещатий в плані п'ятиверхий собор від кожної брами неоднаковий. Тріумфальна урочиста тема починається від брам, композиція кожної з них по-своєму втілює цю провідну тему. Із заходу вона акцентується високою однобанною стовповидною церквою Миколи. На протилежній стороні — хрещатою в плані, п'ятиверхою церквою Петра і Павла. Північна брама об'єднана з церквою св. Катерини й корпусом келій. Протилежна їй південна брама в бік річки — з вежею. Їх архітектура скромніша від головного храму, завдяки чому підсилюється урочистість форм собору, лобові грані рамен якого оформлені двох'ярусними чотириколонними композиціями, що асоціюються з архітектурними формами іконостасів.

Натомість католицькі монастирі побудовані завжди за однією схемою. Основою є каре із трьох корпусів, що разом з костьолом з четвертого боку утворюють закритий дворик. Планувальні регулярні прийоми їх позначилися і на ансамблі монастиря св. Юра у Львові (XVIII ст.). Тут келії та будинок митрополита утворюють прямокутний двір, посеред якого стоїть собор. Ансамбль Почаївського монастиря повністю повторює схему католицьких монастирів.

У ньому один бік двору займає собор, а решту — корпуси келій.

Українське барокко через історичні обставини не являло собою одного цілого явища. Крім регіональних, існувала відмінність в архітектурі Західної і Східної України. Архітектура Західної України, що входила в склад Речі Посполитої, зазнала сильного впливу польського і західноєвропейського барокко, в архітектурі Східної України — Гетьманщини поєднано засади західноєвропейського і російського барокко з автохтонними принципами архітектурної композиції, головним чином народної.

За планово-просторовою структурою були розповсюджені два типи храмів — тринавні з глибинно-висотним розкриттям внутрішнього простору і тридільні або хрещаті одно-, п'яти-, дев'ятиверхі на основі автохтонного будівництва з висотним розкриттям внутрішнього простору. В першому типі контаміновано форми західноєвропейських та вітчизняних хрестовобанних храмів. Він є продовженням архітектури п'ятибанних храмів X—XII ст. (Успенського собору Києво-Печерської лаври, церкви Спаса на Берестові). Новизна їх у тому, що головна поперечна нава отримала з півдня й півночі невеликі ризаліти під впливом розвинутих трансептів західноєвропейської архітектури. Але дві вежі на західному фасаді, де містилися сходи на хори, мають складніше походження, бо втілюють прийом, відомий вже в XI ст. (Софійський собор у Києві), як і характерні вежі на фасадах Західної Європи. Тип п'ятибанного тринавного храму розробляли також і російські зодчі. Дотримуючись в основному власних давніх зразків, вони так само прагнули надати більшої виразності та мальовничості композиції мас та бань, як і в керамічному декорі.

Бані-верхи в українських тринавних храмах поставлені двома способами — за взірцем храмів X—XII ст. на наріжних камерах основного дев'ятидільного ядра (Троїцький собор у Чернігові, 1695) та навхрест, на раменах просторового хреста, як у дерев'яних хрещатих у плані храмах (Воздвиженський собор у Полтаві, 1709; церква Різдва Богородиці в Гамаліївці, 1735). В окремих випадках три бані розміщали по подовжній вісі схід — захід, як і в тридільних дерев'яних храмах (Богоявленський та Миколаївський військовий собори в Києві, кінець XVII ст.). Таке розмаїття прийомів у композиції мас, різноманітність форм та чисельність верхів давали можливість майстрам створювати найдивовижніші храми.

Розчленовані маси споруд завдяки ризалітам і виступам у плані веж по боках притвору, щедра пластична обробка стін ордером — півколонами, пілястрами, оригінально трактованими антаблементами з розвинутими багатопрофільними карнизами, з півколонками й фронтончиками навколо вікон, а особливо вишукані композиції порталів і фронтонів притворів та на фасадах робили храми неповторними та виразними. В інших, фігурних картушах, як правило, малювали постаті святих або й окремі багатофігурні сцени.

Якщо в тринавних храмах зв'язок з європейським барокко виявляється в своєрідно перетлумачених формах, які легко розпізнаються, то в тридільних чи хрещатих у плані храмах цей зв'язок втілений не в якихось конкретних формах, а в загальних засадах архітектурної естетики барокко. Цей типологічний напрям сформувався під значним впливом планово-просторових композицій дерев'яних храмів. Вони відмітні тим, що кожне членування споруди в плані завершено багатоярусними верхами, котрі незалежно від матеріалу мають однакову структуру, яка отримала назву залому. Суть його полягає в тому, що, коли квадратне чи восьмигранне в основі зімкнуте склепіння до-

сягне половини чи й більше висоти, по розміру отвору ставлять відповідно четверик або восьмерик, а вже тоді перекривають його. Це буде верх із одним заломом. У камені їх буває до трьох, а в дереві — до шести.

Якщо спробувати систематизувати муровані й дерев'яні храми за типами планів, то можна виділити тридільні, хрещаті, п'яти- й дев'ятидільні та контаміновані, у яких південне й північне рамена трохи коротші за східне й західне.

Єдність стилю українського барокко, незалежно від характеру планово-просторової композиції, пояснюється тим, що методи створення архітектурної форми грунтуються на одних і тих же засадах пропорційної побудови як в плані, об'ємах, так і в деталях. Це сторона, діагональ та їхні частини розміру підбанного квадрата в мурованих або центрального зрубу в дерев'яних спорудах. Як у біологічних системах в гені закодована спадковість, так і в архітектурі у вказаних вихідних розмірах закодована майбутня споруда, яку майстер зводить в процесі реалізації й мистецького втілення задуму. Загальні принципи архітектурної композиції, притаманні всім без винятку творам українського барокко, надають їм певних ознак. Вони полягають у тому, що свої споруди майстри творили, як скульптор статую, з розрахунку на їх зорово-моторне сприймання. Отже, досконалість споруд можна оцінити лише після огляду з усіх боків.

Щоб образ споруд викарбовувався в свідомості людини, він мусить бути неповторним, вражати виразним силуетом, розчленованими масами й пластичним декором. Для цього вказані типи планів варіювалися по формі складових частин. У тридільних храмах квадратні, прямокутні й гранчасті форми дільниць у мурованих або зрубів у дерев'яних будівлях — у самих різноманітних комбінаціях, розміщенні й кількості порталів, числі верхів та заломів у них. Ці самі риси притаманні й хрещатим храмам. Отже, в українській архітектурі при стилістичній спільності не спостерігаємо двох ідентичних за виглядом храмів.

У розвитку українського бароккового стилю можна досить виразно окреслити три етапи: ранній (друга половина XVII—XVIII ст.), зрілий (1720—1750 рр.) і завершальний (друга половина XVIII ст.).

На ранньому етапі основною прикметою є прагнення розчленувати об'єм з розрахунку на світлотіньову обрисовку, водночас зберігаючи його ясну тектонічну структуру. Елементи ордеру використовуються переважно з декоративною метою, підсилюючи пластичну виразність мас. Велика увага приділяється вінчанню споруди верхами. Головні входи в храми-портали отримують виразну профіліровку, виконану в цеглі, а в районах, багатих на камінь, вони тесані з вапняку. В дерев'яній архітектурі високо цінуються вишукані форми кронштейнів опасань, аркади, різьблення на одвірках, ригелях-затяжках, сволоках.

Найкраще розроблена в цей період складна композиція об'ємів у церкві Різдва Богородиці (1696) в Києво-Печерській лаврі, де до тридільного триверхого храму, на рогах нави й притвору, прибудовані невеликі каплиці, завершені бароккoвими верхами. В результаті одержали напрочуд мальовничу семиверху споруду з сильно розчленованими масами, грою вертикальних і горизонтальних членувань, контрастом великих об'ємів і мальовничого легкого вінчання банями.

Тринавний хрестовобанний Троїцький храм (1695) в Чернігові, як і його сходові вежі на західному фасаді, майстер Йоганн Баптист вирішує в звичних формах європейського барокко, а п'яти-

банне вінчання основного об'єму — в традиціях вітчизняної архітектури. Глибинно-висотне розкриття внутрішнього простору надало інтер'єрові виразну бароккову експресію. Інакше підійшов зодчий до членування мас також тринавного храму Воздвиженського монастиря (1709) в Полтаві. Тут наріжні дільниці притвору на фасадах, як і об'єми головної й поперечної нав, вирізняються за допомогою невеликих ризалітів. У полтавському соборі п'ять бань поставлені не на наріжних камерах основного об'єму, як у чернігівському, а навхрест, на раменах подовжньої й поперечної нав. Крім того верхи веж над притвором мають однакову форму з банями собору. Якщо в архітектурі згаданих соборів форми вітчизняної архітектури X—XII ст. своєрідно сплавлені з формами західноєвропейського барокко, то в храмі Різдва Богородиці в Гамаліївці (1735), що належить до цього ж типу храмів,— з формами дерев'яної архітектури. Його головні подовжня й поперечна нави в об'ємах по висоті вдвічі вищі за міжрукавні дільниці та ще й підсилені увінчаними верхами, які нагадують верхи дерев'яних церков, крім центрального, що повторює форми звичайних бань.

Винахідливість і дотепність виявляють майстри тридільних та хрещатих у плані храмів, як дерев'яних, так і мурованих. Тридільний одноверхий храм св. Юрія в Седневі (XVII ст.) майстер-тесля ускладнює прибудовами малесеньких зрубів жертовника й дияконника біля вівтаря та для сходів на хори й службове приміщення по боках бабинця. Завдяки цьому зведено оригінальний храм з виразною композицією різновеликих об'ємів. Основну тридільну частину цього храму повторює майстер мурованої церкви св. Миколи (XVII ст.) в Глухові. Лише баня має не два, як у сідневському храмі, а один залом.

Ще більшу можливість реалізувати естетичні принципи барокко давали храми на хрещатому плані, наприклад церква св. Миколи (1668) в Ніжині або Троїцька церква (1677) монастиря в с. Густиня біля Прилук. Остання показова щодо вишуканості й продуманості масштабного співвідношення об'ємів міжрукавних дільниць і п'ятьох однозаломних бань. Лобова грань головного західного фасаду й усі три грані решти оздоблені двох'ярусними колончатими композиціями, що нагадують апостольські яруси в українських іконостасах; ця схожість підсилюється й намальованими в них постатями святих. У такому ж ключі організовано і внутрішній простір. Усі п'ять висотно розкритих просторів об'єднані в один великими ар-



Церква Різдва Богородиці в Києво-Печерській лаврі.



Церква св. Катерини в Чернігові.

ками, а в товщі мурів західного рамена влаштовані великі двох'ярусні арки-лоджії, які надали інтер'єрові художньої виразності і мальовничості. Своїм ритмом і масштабом вони зорово підкреслили енергію і досконалість висотно розкритого простору верхів.

Майстер храму св. Катерини (1715) в Чернігові, розробляючи тріумфальну тему, сконцентровує увагу на зовнішньому вигляді споруди, що випливало з її меморіальної ролі. Тому західну, південну й північну лобові грані, в яких розміщено портали, він своєю творчою волею і багатою фантазією перетворює в урочисті тріумфальні композиції, що сприймаються як хорали, втілені в камені. До майстра Троїцького храму з с. Густиня творчим кредо близький тесля Троїцької церкви (1710) з с. Пакуль на Чернігівщині. В плані вона хрещата, п'ятидільна, з перетином рівноширокнх рамен. Завдяки цьому зіставлення виступаючих і западаючих площин гранчастих рукавів створюють вигідну контрастну світлотіньову гру. В інтер'єрі високі триярусні арки-вирізи об'єднують простір верхів в одне ціле. Всі п'ять верхів за допомогою плоских вітрил, зведених по три в одну точку, поставлені так, що ніби ширяють на недосяжній височині, спираючись тільки на зовнішні стіни хрещатої в плані будівлі. Подібного конструктивного розв'язання не знає світова архітектура.

Риси українського барокко своєрідно виявилися також у цивільнім будівництві. Декор фасадів житлового будинку (1690-ті роки) чернігівського козацького полковника Якова Лизогуба виконано з цегли, отиньковано й побілено. Тому він справляє враження скульптурної обробки, так сильно і рельєфно на тлі білих стін вимальовуються архітектурні деталі — півколонки, кронштейни, фігурні, лучкові, трикутні суцільні чи розірвані фронтончики. Елементи архітектурних деталей зраджують в авторові знавця європейської та російської архітектури.

Зрілий етап розвитку стилю українського барокко характеризується посиленням експресії, мальовничості, декоративної взористості. Стіна продовжує зберігати свою тектонічну суть у формотворенні та водночас стає тим полем, на якому творчою фантазією зодчого розміщуються складні декоративні композиції, покликані вразити уяву глядача. Скульптурні сюжетного та орнаментального характеру оздоби несуть на собі карб народнопоетичних образів, з якими сусідствують античні міфологічні мотиви, мотиви західноєвропейського і російського барокко в національній інтерпретації.



Будинок Якова Лизогуба в Чернігові.

Для господині біла стіна хати, як біле полотно, була тим полем, на якому вона силою творчої волі й фантазії сіяла дивної краси й багатства барвисті декоративні композиції. Цією дорогою пішли й майстри-професіонали. Під промінням південного сонця, на тлі синього неба і соковитої зелені сяяли барвисті орнаменти білих хат і світлих храмів, утворюючи життєрадісні архітектурно-ландшафтні ансамблі. Духовне піднесення народу після визвольної війни 1648—1654 рр. для свого виявлення потребувало звернення до природного художницького чуття людини. І діячі мистецтва й зодчі відгукнулися на цей поклик. В архітектурі стали активно застосовувати розписи, ліпнину й колір. В інтер'єрах з'явились великі настінні розписи, а також багатоярусні іконостаси. Навіть зовні в дерев'яних ошальованих храмах почали білити стіни, а в пофарбування порталів, карнизів, нащільників вводити колір. Орнаментальний декор, розписи і колір в спорудах змінили вигляд сіл і міст, окремих ансамблів, надали їм стилістичної єдності, мистецької довершеності, краси й національного обличчя.

Реконструйовані чи наново збудовані храми одягають у пишні бароккові шати. Успенський собор, Троїцьку церкву в Києво-Печерській лаврі після пожежі 1718 р. покривають орнаментальним декором, немов срібною кованою шатою, починаючи від цоколю і закінчуючи маківками верхів. Молочно-біла ліпнина та яскраве малювання в нішах стін, фронтонів і на банях, доповнене керамічними полив'яними розетками,



Брама Заборовського в огорожі Софійського собору в Києві.



Дзвіниця Софійського собору в Києві.

демонстрували своєрідний синтез мистецтв.

Одним з найхарактерніших творів цього періоду є брама Заборовського (1746) в огорожі Софійського собору в Києві. В ній архітектор Йоганн Готфрід Шедель вдало поєднав багатство декору і тріумфальну пишність з ліризмом і задушевністю образу. Іншими засобами архітектурної пластики тему тріумфальності вирішує Шедель у відновленій по пожежі 1748 р. дзвіниці того ж собору. Дзвіниця набуває значення парадного в'їзду, тріумфальної арки. Проїзди-портали з боку площі й двору мають схожу композицію. Вони дуже широкі, їхні крайні пілястри, не вміщувані в простінках, накладені на лопатки, які фланкують середню планицю фасаду. Одна форма врізається в другу, площини архітектурних форм, розташовані планами, створюють цілу гаму світлотіньових переходів і контрастів.

За проектом Ф. Васильєва Шедель збудував у значно зміненому вигляді Велику лаврську дзвіницю (1744). В ній основним архітектурним акцентом служить ордер, спарені колони якого поставлені на всіх трьох ярусах у двох планах, набираючи виразної форми з багатою світлотінню. В силуеті міста вони одразу набули великої архітектурно-мистецької ваги, зберігаючи її і по цей час.

Урочистістю і патетичністю приваблює церква Преображення (1732) в с. Великі Сорочинці на Полтавщині. До

центрального квадратного в плані приміщення за допомогою арок з чотирьох боків примикають гранчасті рамена. В міжрукав'ях знаходяться високі приміщення. Незважаючи на таку вибагливу композицію мас, у силуеті неподільно панує центральна баня. Лобові грані, де розміщені портали, крім архітектурних деталей — півколонок, фронтончиків, бусинок та йоників — оздоблені орнаментальним стилізованим рослинним і антропоморфним декором. Простої форми дверний отвір з трилопастевим завершенням, над ним архітектурні форми, які чим вище підняті, тим складніше трактовані, «звучання» їх наростає, досягаючи «кресчендо» в завершальній ніші та вінчаючому карнизі.

Як творчо підходили майстри до засвоєння прийомів і форм європейського барокко, засвідчує аналіз архітектури церкви Покрова (1745) в с. Піддубці на Волині. Хрещата в плані церква вписана в коло одноповерхових закритих галерей, подібних до опасань дерев'яних храмів. На середохресті підноситься велика баня на восьмигранному підбаннику. На кінцях кожного рамена поставлено по дві тендітні башти зі сходами на хори. Як на фасадах, так і в інтер'єрі будівничий застосовує багато разів креповані пілястри та антаблементи з багатообломними карнизами, чим надає неповторної виразності як примхливій дев'ятиверхій композиції, так і інтер'єрові, побудованому на контрастному зіставленні низьких приміщень обхідної галереї-опасання й підхорних приміщень у раменах — висотно розкритому просторі центральної бані. Храм вражає багатством ракурсів при зорово-моторному його сприйнятті.

В дерев'яній архітектурі цей етап у стильовому розвитку позначився на вишуканих розв'язаннях композиції мас, на ритмічному контрасті спокійних форм основних об'ємів і мальовничого вінчання верхів, а в інтер'єрах — на способі об'єднання окремих компонентів у цілісність. У церкві Різдва (1723) в Камені-Каширському на Волині майстер-тесля особливу увагу приділяє інтер'єрові, влаштовуючи в ньому оригінальної форми арку-виріз, крізь яку відкривається вигляд на простір бані. Ще енергійніше розкриває простір у висоту майстер Введенської церкви (1726) в Бориславі на Херсонщині. Не менш оригінально розв'язано композицію мас та інтер'єр Вознесенської церкви (1738) в Чорткові. Три крайні бані мають по два заломи, а середня — три. В інтер'єрі двох'ярусна арка-виріз контрастом форми і масштабом підкреслює оригінальну форму бань.

І, нарешті, третій, завершальний період розвитку стилю українського барокко, який починається з другої половини XVIII ст. На подальший поступ архітектури великий вплив справила творчість видатних майстрів європейської школи — в Західній Україні Бернарда Меретина, в Східній російського зодчого, італійця за походженням Ф. Б. Растреллі та українця І. Г. Григоровича-Барського. Меретину і Растреллі властиві рафінова архітектурна композиція, щедре використання монументально-декоративної скульптури — статуй, ваз. До того ж Растреллі притаманні елегантність архітектурних форм, стриманість декору (Андріївська церква в Києві, 1753), віртуозне володіння всіма засобами архітектурної виразності. Григорович-Барський багато чого сприйняв від Растреллі, однак своєрідно перетлумачив засвоєне в дусі української архітектури. Він удосконалив композицію храмів на плані тетраконха, надавши їм урочистого вигляду завдяки стовпоподібним силуетам (церква Миколи Набережного в Києві, 1775), особливо вдало розв'язав композицію надбрамних церков та дзвіниць (дзвіниці на Близьких, 1762, та Далеких, 1761,

печерах). Якщо і Меретин і Растреллі у своїй творчості керувалися естетичними засадами останнього етапу європейського бароко — рококо, то в творчості Григоровича-Барського дедалі помітніше прагнення до строгості в композиції мас, відхід від надмірної пишності орнаментального декору. Як Григорович-Барський перетлумачував форми європейської архітектури, видно на прикладі дзвіниць на Далеких та Близьких печерах.

Під впливом творчості Растреллі перебували також Д. Ухтомський та С. Дудинцев, що підтверджує архітектура собору Покрови (1762) в Охтирці. Оригінальність храму полягає в тому, що тут поєднано структури тридільних, трьохбанних і тринавних храмів, що величезний восьмерик шириною в 20 м поділено чотирма опорними стовпами на три дільниці, як нави в хрестовобанних храмах. До цього напряму слід віднести автора Михайлівської церкви (1776) в с. Вороніж Сумської області. В плані вона поєднує тридільні й тетраконхові церкви та увінчана однією банею. Композиція мас храму ускладнена прибудовами обіч вівтаря, жертовника й дияконника. Своєрідну виразність архітектурі храму надають сюжетні барельєфи на аттиках півкруглих південного й північного рамен та на жертовнику й дияконнику.

Бернард Меретин у соборі св. Юра (1762) оригінально організовує структуру простору на дев'ятидільній основі тринавних хрестовобанних храмів, тому що об'єми головних подовжньої і поперечних нав удвічі перевищують об'єми міжрукавних приміщень, перекритих, як і підхорні приміщення Софійського собору в Києві, банями на вітрилах. Шия головної бані, як і в дерев'яній церкві Михаїла (1720) в Підгірцях на Львівщині, не вписана в підбанний квадрат у проекції на план, а оперізує його, бо значно ширша. Креповані пілястри, високий фігурний фронтон на головному фасаді з кінною статуєю Юрія-Змієборця, скульптури митрополитів над порталом, численні вази на аттиках і на бані надають особливої піднесеності й патетичності образу споруди.

Успенський собор (1783) Почаївської лаври в плані майже точно наслідує тринавні хрестовобанні храми, але так само, як у соборі св. Юра, в об'ємах тут виділено головні нави — подовжньо і поперечно. У структурі інтер'єра ця двоїстість помітна завдяки поєднанню прийомів глибинного й висотного розкриття простору. Оригінальність композиції мас досягнута також і тим, що дві вежі на західному фасаді поставлені під кутом до подовжньої вісі споруди.

В дерев'яній народній архітектурі на цьому етапі спостерігаємо напрочуд вишукані композиції в тридільних триверхих храмах, де силует увиразнюють рисунок бань, кількість заломів та співвідношення мас бічних і центрального верхів. У церкві Миколи (1763) з с. Городище на Чернігівщині особливо відчутне прагнення майстра надати їй героїчних рис. Зовнішній вигляд та інтер'єр храму характеризуються надзвичайною силою і енергією висотного розкриття простору, збагаченого фігурними арками-вирізами, вишуканим різьбленням ригелів-затяжок та сволоків. Середній зруб восьмигранний у плані, тому четверик бані, однаковий за шириною зі зрубами вівтаря й бабинця, відсікає гранчасті закінчення з півночі й півдня, але починається на рівні п'ят зрізаного зімкнутого склепіння бічних частин восьмерика головного зрубу. Оскільки вони затемнені, для їх освітлення в основі четверика середньої бані зроблено невеликі трапецієвидні вирізи-просвіти, які грають ту саму роль, що й арочки третього ярусу в поперечних навах Софійського собору в Києві та Спаського собору (1041) в Чернігові. У Введен-



**Михайлівська церква в с. Вороніж на Сумщині.**



**Миколаївська церква у с. Городище на Чернігівщині. Північно-західний кут.**

ській церкві (1750) с. Розтоки на Закарпатті, побудованій на тридільному плані, вся увага майстра-теслі сконцентрована на багатоярусно членованому вінчанні високої вежі над бабинцем. Церква св. Покрови (1792) з с. Канора (тепер у Музеї народної архітектури в Києві) належить до лемківської школи народної архітектури. Маси храму мають динамічну композицію. Вони наростають від низького верху вівтаря з двома заломами, далі йде вищий середній верх з трьома заломами, а над бабинцем підноситься висока вежа — дзвіниця.

Своєрідно втілено естетичні засади барокко у бойківській школі дерев'яної народної архітектури. Перш за все — в силуеті багатозаломних верхів, що утворюють цілий каскад горизонтальних і вертикальних членувань, як у Миколаївській церкві (1763) з с. Кривка (тепер у Львівському музеї народної архітектури). В єдиному ключі виконано в ній різьблення на колонках ганку та кронштейнах опасання.

Великим розмаїттям відзначаються й храми на хрещатих планах, незалежно від того, комбінуються прямокутні чи гранчасті зруби. Ще більшу роль у їх вигляді відіграють верхи — від одного до дев'яти — та кількість у них заломів — від одного до чотирьох. Композиція мас хрещатої в плані Успенської церкви (друга половина XVIII ст.) в с. Волосківці на Чернігівщині утворена



Троїцький собор у Новомосковську на Дніпропетровщині.

перетином рівношироких рамен, на середохресті якого підноситься одноzаломна баня. Форми храму ускладнюються широким опасанням (пізніше переробленим у закрите). Велика увага приділяється інтер'єрові. Після влаштування в кожній грані величезних стрøєнних вікон він стає напрочуд урочистим і радісним. Одноверха на хрещатому плані Успенська церква (1797) з с. Воронівка на Дніпропетровщині набирає особливо виразного силуету завдяки тризаломній бані. Не менш мальовничим і водночас героїчним виглядає також інтер'єр, в якому впадають в очі двох'ярусні вибагливої форми арки-вирізи, що підкреслюють надзвичайну силу й енергію висотного розкриття внутрішнього простору. Ще яскравіше риси барокко втілив майстер Панас Шелудько в хрещатому п'ятиверхому храмі Вознесіння (1759) з м. Березна на Чернігівщині. До бабинця він додав дві сходові вежі для підняття на хори і увінчав їх верхами. Інтер'єр, як і в Троїцькій церкві з с. Пакуль, відзначається неповторним виглядом і досконалою конструкцією постановки верхів без четвериків. Вони завдяки вітрилам, зведеним по три в точки перетину стін рамен, сприймаються висячими в повітрі й опираються тільки на зовнішні стіни храму. Логічного ускладнення композиція хрещатих храмів набуває в Троїцькому соборі (1778) з Новомосковська на Дніпропетровщині. Він дев'ятидільний і увінчаний дев'ятьма тризаломними верхами. На жаль, храм був наново перебраний і багато втратив від первісної довершеності. Сучасники вважали його чудом. Справді, він є вершиною втілення стилю українського барокко в дерев'яній архітектурі.

Отже, як видно з розглядуваного матеріалу, українське барокко на всіх етапах розвитку своєрідно витлумачувало загальні засади архітектурної естетики європейського барокко та органічно сполучало їх з досягненнями автохтонної архітектури, постійно перебуваючи в мистецькому діалозі із сусідніми народами. Як у мурованому, так і в дерев'яному будівництві були створені храми з багатозаломними верхами, в яких прийом висотного розкриття внутрішнього простору досяг найвищої досконалості. Цілковита відповідність між структурою внутрішнього простору і геометрією форм є ознакою найбільш повного втілення концепції органічної архітектури. Вона не має аналогів у світовій архітектурі. В світлі цього твори українського барокко набувають особливо великої архітектурно-мистецької ваги. Українське барокко розвивалось під впливом норм архітектурної

естетики, з одного боку, європейського барокко, з другого — народної. Разом з тим воно є ланкою в розвитку загальноєвропейської архітектури, становлячи одну з національних шкіл цього великого стилю.

М. Я. ЛІБМАН

# ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРИ БАРОККО В СЕРЕДНІЙ ТА СХІДНІЙ ЄВРОПІ

За XVII ст. закріпилась назва доби барокко. Відповідно XVIII ст. іменують епохою Просвітництва. Не кажучи вже про сумнівність таких глобальних визначень, самі твори мистецтва свідчать про невідповідність дефініцій фактам. У XVII ст. про барокко в архітектурі можна говорити тільки стосовно Італії і, можливо, Фландрії. Франція та Англія розвивали кожна свій класицизм, а принаймні більша частина Європи тільки наприкінці сторіччя звернулася до бароккового мистецтва. Зокрема, в Середній і Східній Європі, тобто в регіоні східніше Рейна, воно з'явилося лише в 1680-х роках. (Зауважимо, що в статті йдеться про регіон, де панувала західнохристиянська церква. У Росію барокко прийшло ще пізніше. Таким чином, східна межа матеріалу, що розглядається, пролягла по Прибалтиці, Польщі, Словаччині, Угорщині.) Проте з цього моменту почався бурхливий, небачений розквіт барокко, що тривав в архітектурі до середини наступного сторіччя. Що стосується образотворчого мистецтва, то останні грандіозні бароккові розписи виникали впродовж XVIII до початку XIX ст.

Такого роду «спізніла» еволюція має свої досить очевидні причини. XVII ст. було для Середньої та Східної Європи надзвичайно важким. До його середини тривала Тридцятирічна війна, небувала за руйнівною силою. Основним театром її дії була Середня Європа. Ні про який нормальний розвиток не те що культури, навіть про життєдіяльність за таких умов думати не доводилось. (За підрахунками загинуло більше половини населення Східної Європи.) У ті часи в регіоні, що нас цікавить, майже нічого не будували, зате багато руйнували. Протестанти руйнували католицькі монастирі, католики — протестантські міста, а турки — усе християнське. Та невелика кількість споруд, що зводилась, була витримана в ретроспективному — пізньоренесансному і маньєристичному — дусі. Наприклад, у сфері культового будівництва це бернардинський костьол (закінчений 1630) та Успенська церква (закінчена 1631) у Львові, церква абатства в Кемптені (1652—1666); у сфері палацової архітектури — єпископський палац у Кельці (1638), палац Чернін у Празі (розпочато у 1668).

Але часи мінялися. Після підписання Вестфальського миру (1648) Європа поступово стала приходити до тями. У 1683 р. знята турецька облога Відня, у 1687 туркам завдали нищівного удару в битві під Мохачем, і до кінця сторіччя звільнилася Угорщина. Загроза турецької навали була ліквідована.

Починаючи з 1680-х років і впродовж щонайменше першої половини XVIII ст. тривав небачений будівельний бум. Зруйновані під час війни резиденції і міста потребували відбудови. Але перевага надавалась культовим спорудам — церквам та монастирям. У XVIII ст.

© М. Я. Лібман, 1991



Паломницька церква у Фірценхайлігені. Вигляд із заходу.

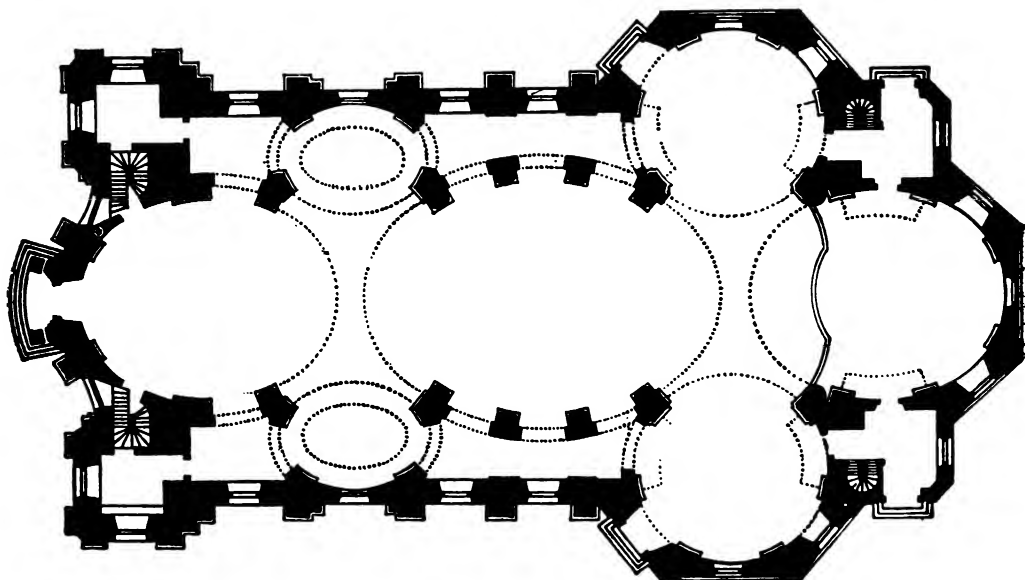
зводилось багато церков у Англії, Франції і, звичайно, в Італії. Однак це будівництво непорівнянне з Середньою і Східною Європою. Якщо така увага до чисельності культових споруд спричинена їх недостатністю у регіоні, то їхній стильовий характер вимагає пояснення.

Як правителі, так і народ країн Середньої і Східної Європи вважали себе рятівниками християнства від невірних, батьківщини від агресора. Перемога над турками була їхньою справою і вилилась у тріумф істинної віри. Звідси прагнення до тріумфального, радісного, надмірного мистецтва. Пафос епохи спонукав зодчих і художників звернутися до бароккo, що якнайкраще відповідало цим почуттям.

Часи, що цікавлять нас, позначені спалахом народної релігійності в католицьких країнах регіону. Найширші маси відчували себе причетними до чудової перемоги над ворогом. З'являється неймовірна кількість предметів народного культового мистецтва — скульптур, ікон, церковного приладдя. Роль народної релігійності проявляється також у будівництві церков для прочан. Поряд з парафіяльними церквами і монастирями (про що дещо нижче) вони стають найбільш поширеним видом архітектури в католицьких державах Середньої і Східної Європи.

Церкви прочан мали відповідати цілком конкретним вимогам: бути просторими, щоб люди могли без перешкод пересуватись з одного кінця в інший, а їхній інтер'єр сприяв би кращому сприйняттю святинь. Не випадково більшість церков прочан із залами без стовпів і колон, без чіткого поділу на нефи. Разом з тим зустрічаються найрізноманітніші їх типи: прямокутні, частіше циркульні й овальні в плані, з однією або кількома вежами. Прикладами можуть слугувати церква прочан у Штайнхаузені (1728—1731, архітектор Домінік Ціммерман) — у плані простий овал зі стовпами, відсунутими (але не впритул) до стін,— або шедевр БальтазараНоймана — паломницька церква в Фірценхайлігені (1743). Вона комбінована з кількох овалів у плані та має сакральний центр.

Не випадково в будівництві церков застосовувались і так звані пристінні стовпи (Wandpfeilen). Це зовсім не винахід зодчих XVII—XVIII ст. Але в цей період їхня популярність різко зросла, оскільки вони допомагали втілювати ідею зальності. Стовпи, що зрос-



Паломницька церква в Фірценхайлігені. План.

лися зі стіною, з одного боку, звільняли внутрішній простір, а з іншого — зміцнювали стіни, брали на себе основну частину розпору і перетворювалися у своєрідні внутрішні контрфорси. Оскільки стіна меншою мірою служила опорою для перекриття, вона могла виконувати переважно декоративні функції — вигинатися, «надуватися», «тремолювати».

Характерний приклад церкви з «пристінними стовпами» — монастирська церква в Бржевнові під Прагою (1709—1719), побудована, очевидно, Кристофом Дінценхофером, визначним чеським архітектором старшого покоління. Могутні стовпи тут присунуті щільно до стін і підпирають склепіння травест. Ці склепіння пересікаються, створюючи своєрідні структури, що нагадують вітрила. Звідси й назва «чеські ковпаки» (böhmische Kappen).

У регіоні розгорталося грандіозне будівництво монастирів. При цьому провідну роль відігравали орден бенедиктинців і споріднені з ним конгрегації. І це не випадково, адже орден бенедиктинців — один з найстаріших і найосвіченіших, разом з тим він не належав до надто суворих чернечих орденів. Далекий від надмірної аскези, він тепер почав зводити розкішні бароккові монастирі. Знамениті абатства Мельк, Геттвайг, Оттобострен, Вайнгартен — типові будови бенедиктинців. Прикметно, що монастирі споруджувалися практично заново і, на відміну від старих монастирів, що «органічно» зростали впродовж сторіч, підкорялись визначеному плануванню. Ансамбль будувався на основі симетричної осі. Вхід через укріплену звичайно браму вів до першого двору, оточеного службовими будівлями. Далі через розкішні головні ворота потрапляли у другий, парадний двір. Його оточували келії, приймальні покої, бібліотека. А в середині двору, все на тій же осі, височіла церква абатства. Але ця система мала велику кількість



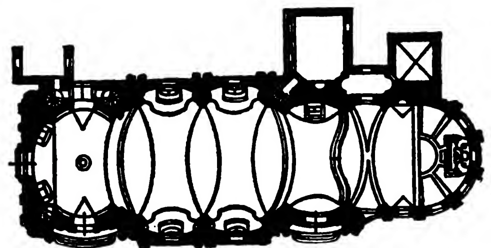
Монастирська церква в Бржевнові. Внутрішній вигляд.

варіацій, що диктувалися топографією, побажанням замовника, фантазією і талантом зодчого. (Яскравим прикладом католицького бароккового монастиря на території СРСР є Пажайсліс поблизу Каунаса з 1667 р. Архітектори Д. Б. Фредіані, К. і П. Путіні).

Приміром, бенедиктинський монастир Мельк (1702—1714) височить на досить вузькому плато над Дунаєм. З боку ріки ансамбль нагадує величезний корабель, що гордовито пливе назустріч. Клиноподібне плато, що звужується у напрямку до ріки і увінчане двовежовим собором, підсилює враження носу корабля. Цілком очевидно, що тут криється намір геніального зодчого ансамблю — Якоба Прандтауера, який вдало обіграв особливості ділянки і перетворив її вади на достоїнства.

Характерною рисою розглядуваної епохи була секуляризація церкви. Ця трансформація кліру проходила паралельно з широким розповсюдженням народної релігійності, однак обидва ці явища одне одному не заважали, більше того, елементи наївної і радісної народної релігійності проникали в церковне мистецтво. Це проявлялося в яскравості поліхромії, в надмірності візерунків, у простодушності образів святих.

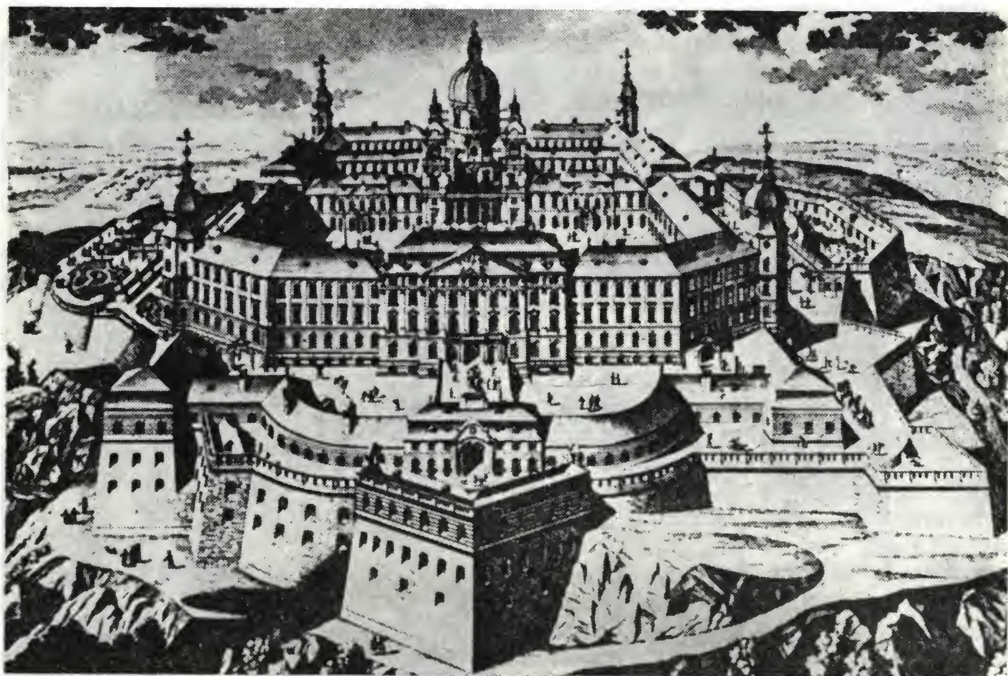
Секуляризація білого духовенства і монастирів знайшла своє відображення в розкішному і світському способі життя високого кліру. Адже більшість його представників була одночасно і світськими властителями — князями-єпископами, князями-абатами. Вони будували собі резиденції, що не поступалися, а часто й перевершували багатством споруди світських князів. Такі резиденція єпископів у Вюрцбурзі (розпочата у 1719 р., архітектор Б. Нойман), замок єпископа Лотара Франца князя Шенборна у Поммерсфельдені (1711—1718, архітектор Йоганн Дінценхофер), літня резиденція кельнських архієпископів у Брюле (1743—1748, архітектори Франсуа Кювійє і Б. Нойман). На ці споруди не шкодували грошей, запрошуючи визначних архітекторів, скульпторів, декораторів, живописців. Так, вюрцбурзьку резиденцію будував уславлений зодчий Франконії Бальтазар Нойман, ряд плафонів розписував Джован-



Монастирська церква в Бржевнові. План.



Резиденція єпископів у Вюрцбурзі. Парадні сходи.



**Ідеальний вигляд монастиря Геттвайг (близько 1719). Архітектор Л. фон Гільдебрандт. Гравюра.**

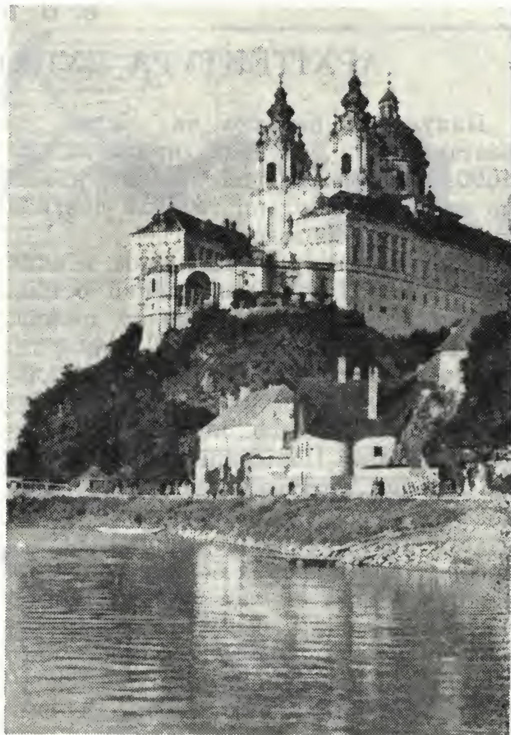
ні Баттіста Тьєполо, а ліпні роботи виконував знаменитий у ті часі Антоніо Боссі.

Говорячи про авторів архітектурних творінь, необхідно зупинитись на деяких питаннях соціологічного характеру. Як відомо, попит стимулює пропозиції. Численність замовлень на архітектурні та оздоблювальні роботи привела до того, що дедалі більше майстрів включались у будівельну діяльність. Більшість визначних зодчих прийшла в архітектуру з осередку скульпторів, живописців, інженерів. Так, Андеас Шлютер був за освітою скульптор, як і Йоганн Фішер фон Ерлах. Лукас фон Гільдебрандт починав військовим інженером. Але переважали ремісники-каменярі. Були серед них люди освічені. Фішер фон Ерлах, одна з найвидатніших постатей в архітектурі того часу, видав чудовий увраж «Нариси історичної архітектури», куди включив не тільки приклади сучасної йому європейської, а й античної та східної архітектури. Нойман був професором Вюрцбурзького університету, де читав лекції з військового і цивільного інженерного мистецтва.

Переважна більшість архітекторів репрезентувала третю верству населення. Деяких за заслуги підносили до рангу дворянства, як Фішера фон Ерлаха і Лукаса фон Гільдебрандта. Але траплялись і зодчі дворянського походження. Найчастіше це були офіцери, військові інженери. Таких зодчих-«кавалерів», як їх тоді називали, представляли Фрідріх Вільгельм фон Ердмансдорф і Венцеслав фон Кноблсдорф, друг короля Пруссії Фрідріха II і будівничий Сан-Сусі.

Цікава риса зодчих Середньої та Східної Європи — їх широка спеціалізація, що отримувала різноманітні прояви. Численність замовлень на монастирські будівлі дозволила Прандтауеру займатися впродовж усього творчого життя будівництвом монастирів. А Гільдебрандт практично не зводив культових споруд. Він був знаний своїми парадними сходами. Замок у Поммерсфельдені будував Йоганн Дінценхофер, а для створення у ньому парадних сходів спеціально запросили Гільденбрандта. Він же автор так званих імперських сходів у монастирі Геттвайг. Ця спеціалізація йшла ще далі. Матеус Даніель Пеппельман, що в майбутньому став відомим як творець дрезденського Цвінгера, у свій час прославився як конструктор мостів.

За межами нашої статті залишились важливі питання: взаємовідношення барокко і рококо в архітектурі Середньої і Східної Європи, барокковий ансамбль, що включав у себе зодчество, декор, парк, мостобудування. Ми намагалися виокремити дві проблеми — особливості культового зодчества та соціально-професійного статусу архітектора в регіоні. Не передбачали також зупинятися на питаннях барокко на Україні. Це завдання спеціалістів у даній сфері. Підсумовуючи, слід відзначити, що барокко — стиль мобільний і експансивний. Ця експансія значною мірою направлялась на Схід. На литовських, польських, галицьких землях стиль органічно розцвів у той самий час, що і в Середній Європі. Але він рухався далі і виник у православних — у Росії та на Україні. І, треба сказати, в цих нових для себе землях, зберігаючи у більшості свій європейський характер, розцвів і збагатився місцевими національними рисами.


Панорама ансамблю бенедиктинського монастиря Мельк.

Б. В. КОЛОСОК

# АРХІТЕКТУРА ЛУЦЬКА ПЕРІОДУ БАРОККО

Панування барокко на землях, де розташований Луцьк, припадає на 1600—1760 рр.[1] У цей час місто входило до складу Польщі та було центром Волинського воєводства.

Своєрідність природних умов, в яких закладався Луцьк,— заплавний острів, що знаходився посеред вигину долини, прорізаної у Волинській височині р. Стир,— обумовила його функціонально-планувальну структуру та містобудівельну композицію. Заплава, що належала сусідній Поліській низовині, майже кільцем оточувала місто і служила п'єдесталом для архітектурного комплексу, який найкраще проглядався з високих протилежних берегів долини, а також з водних шляхів заплави. В свою чергу особливість рельєфу самого острова — три пагорби — спричинили його поділ відповідно на три будівельні площадки, на яких розмістились Верхній замок, Окольний замок і місто.

Масове проникнення на Волинь католицьких орденів привело до будівництва тут, зокрема в Луцьку, крупних комплексів. Ще в передбарокковий період уздовж стіни Окольного замку зведено католицьку кафедру з костьолом св. Трійці, а на зовнішньому кільці міста, на березі р. Стир,— домініканський монастир. Найбільш повно особливості місцевості були використані при забудові міста в добу барокко.

Луцьк раніше не знав споруд таких значних розмірів. Вони зайняли найбільш зручні ділянки, формуючи обличчя окремих функціональних зон і міста в цілому. Так, комплекс єзуїтів і бригіток разом з дзвіницею й костьолом св. Трійці складають кільце монументальних споруд Окольного замку; монастир кармелітів, нові споруди монастиря домініканців, божниця і комплекс братства Воздвиження Чесного Хреста — зовнішнє кільце міських монументальних споруд уздовж лінії укріплень. Тринітарський і бернардинський монастирі, котрим не вистачило місця на острові, а також каплиця скорботного Спасителя «осідлали» водорозділ вузького плато, по якому йшла дорога в місто. Більш значні за розмірами споруди зайняли більш високі ділянки.

Композиційні осі в середині забудови формувались з розрахунку на сприйняття архітектурних домінант при в'їзді у місто. Виняток становить Покровська церква, розташування якої продиктоване топографічними умовами, що існували в більш ранню пору розвитку міста.

Із луцьких споруд періоду барокко нам відомі зображення 20 (не рахуючи житлової забудови). Відомий також характер реконструкцій окремих будинків, зведених раніше. В цій статті вони розглядаються разом уперше, а деякі з них взагалі ніколи не описувались.

Найбільш раннім і значним був єзуїтський архітектурний комплекс. Є підстави твердити, що його первісний проект існував уже в 1609 р., оскільки в цьому році польський король видав грамоту з дозволом на купівлю ділянки під його будівництво. Проект, вірогідно, розробляв М. Гінтз (1559—1609) [2] — єдиний на той час архітектор польської провінції єзуїтського ордену [3].

Наріжний камінь *костьолу* закладено 16 липня 1616 р. за участю талановитого італійського архітектора Якуба (Джакомо) Бріано (1589 — 1.10. 1649), який, імовірно, корегував готовий проект або, як вважають, був сам його автором [4]. Упродовж 1616—1617 та

© Б. В. Колосок, 1991

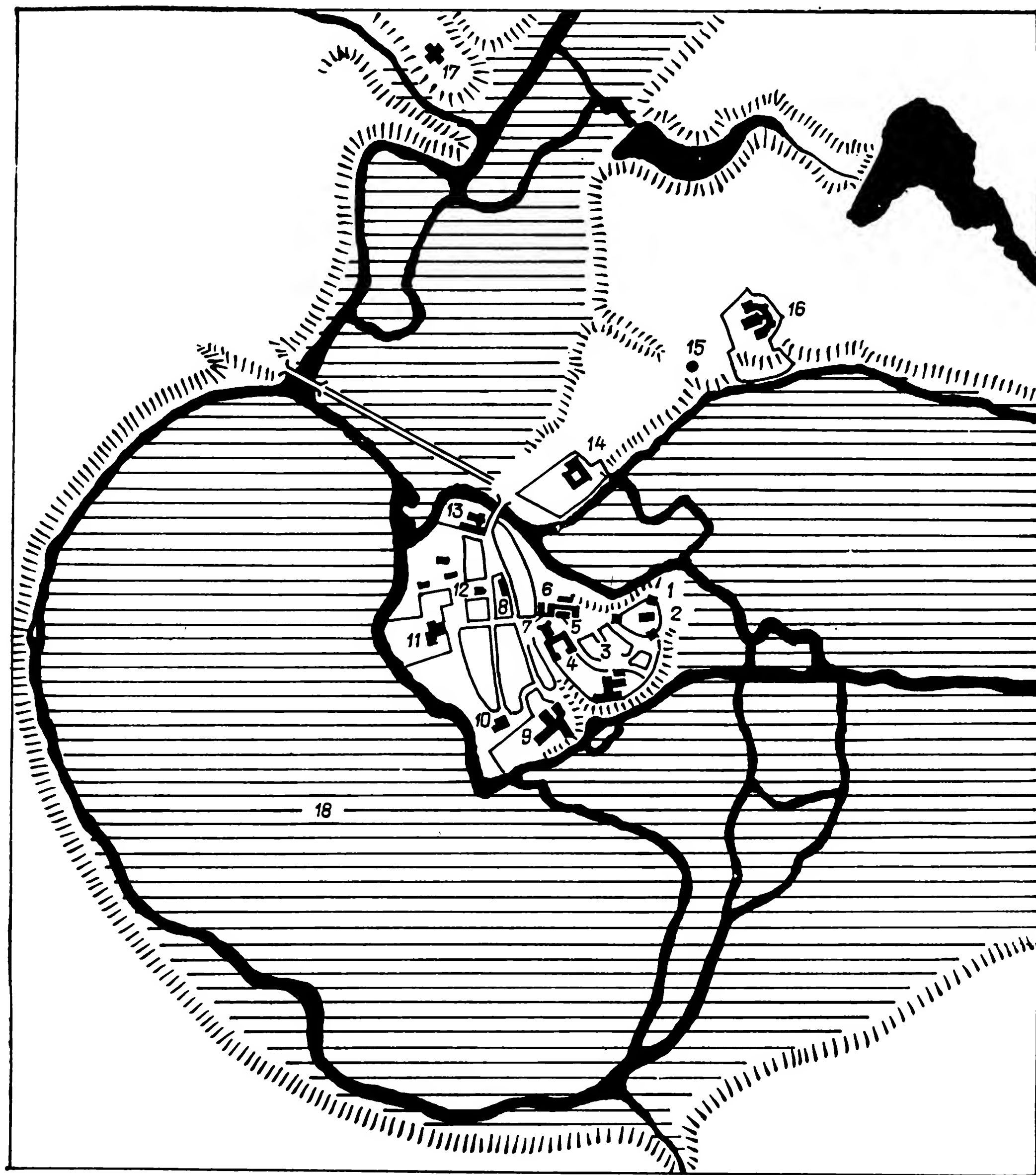
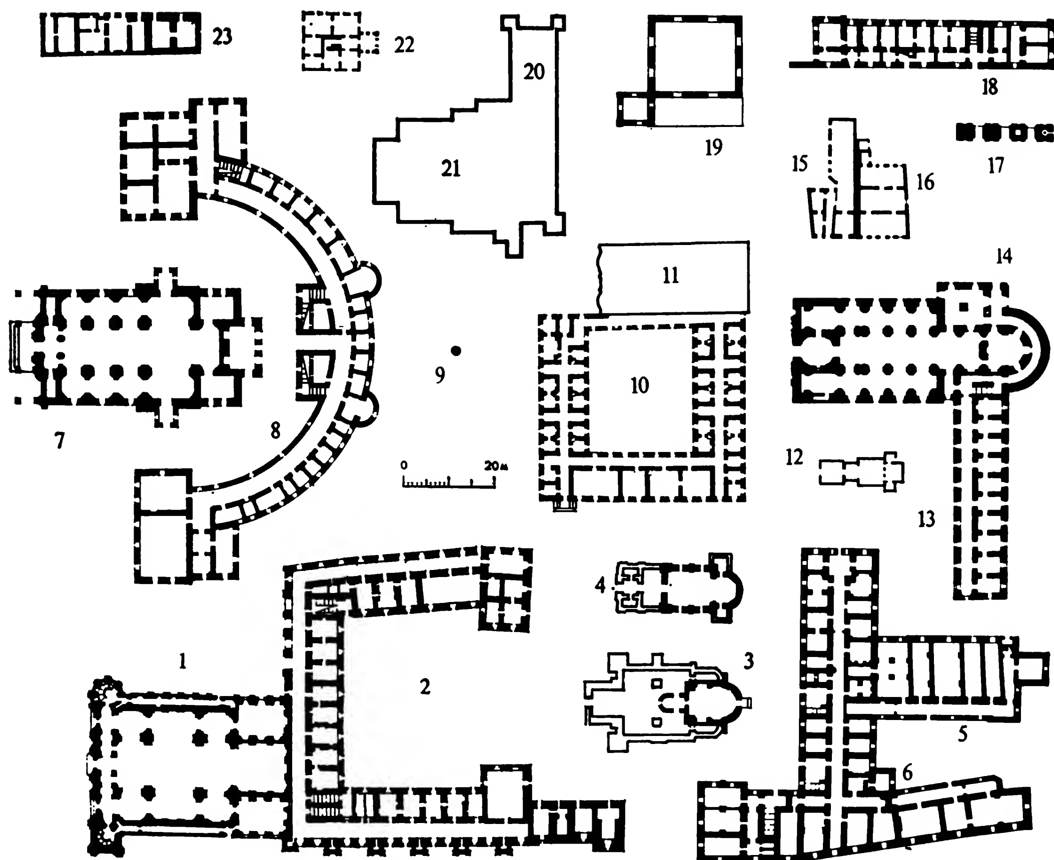



**Схема розташування основних споруд Луцька періоду барокко:**

1 — Владича башта Верхнього замку; 2 — кафедральна церква Іоанна Богослова; 3 — монастир бригіток з костьолом; 4 — колегіум та костьол єзуїтів; 5 — кафедральний костьол св. Трійці; 6 — житловий будинок по вул. Маяковського, 35; 7 — дзвіниця кафедрального костьолу св. Трійці; 8 — житлові будинки по вул. Карла Лібкнехта, 2 та 4; 9 — монастир та костьол домініканців; 10 — божниця; 11 — монастир та костьол кармелітів; 12 — Покровська церква; 13 — Братський (василіанів) монастир та церква Воздвиження Чесного та Животворящого Хреста Господня; 14 — монастир тринітарів з костьолом; 15 — каплиця скорботного Спасителя; 16 — монастир та костьол бернардинців; 17 — Спасопреображенська церква; 18 — заплава р. Стир.




Плани описаних у статті споруд Луцька:
1 — костьол єзуїтів; 2 — колегіум єзуїтів; 3 — братська церква Воздвиження Чесного та Животворящого Хреста Господня; 4 — Покровська церква; 5 — костьол бригіток; 6 — монастир бригіток; 7 — костьол бернардинців; 8 — монастир бернардинців; 9 — каплиця скорботного Спасителя; 10 — монастир тринітарів; 11 — костьол тринітарів; 12 — Спасопреображенська церква; 13 — монастир домініканців; 14 — костьол домініканців; 15 — житловий будинок боніфратрів по вул. К. Лібкнехта, 4; 16 — житловий будинок домініканців по вул. К. Лібкнехта, 2; 17 — дзвіниця кафедрального костьолу св. Трійці; 18 — братський (василіанів) монастир; 19 — божниця; 20 — монастир кармелітів; 21 — костьол кармелітів; 22 — житловий будинок по вул. Ярощука, 8; 23 — житловий будинок по вул. Маяковського, 35.

1619—1620 рр.[5] будівництвом керував Якуб Бріано. В 1620—1632, 1634—1642 рр. його підмінив Мацей Май[6]. Склепіння костьолу заклали лише в 1630 і 1636 рр., а купол — в 1637 р.[7] Посвята храму відбулася 1640[8] або 1639 р.[9]

Спробу описати об'ємно-просторову структуру костьолу знаходимо вже в Л. Орди (1897): «На фронтоні костьолу височать дві вежі однакової величини, але різні за стилем: одна чотирикутна, друга восьмикутна»[10]. Авторське твердження про те, що башти знаходяться на фронтоні, не відповідає дійсності, не пов'язувані також плани веж із їх стилями.

У М. Луковського характеристика структури обширніша. Опис починаєть-

ся з того, що «величний купол посеред костьолу опирається на чотири стовпи. Хори також підкреслюють стовпи, утворюючи в середині костьолу квадрат. Передню частину костьолу прикрашає підвищений фасад та дві вежі...». Перелічуються й інші компоненти структури: пресбітерій, приміщення бібліотеки, каплиця, закристія, скарбниця, бічні великі й менші каплиці, які названо вівтарями. М. Луковський помилково написав, що галереї знаходяться над меншими каплицями [11].

Ю. Дуткевич 1934 р. першим відмітив, що костьол закладений на хрещатому плані з подовженим на один проліт головним нефом, перекритий лотковим склепінням з куполом на середхресті [12].

Лаконічно висловився про структуру З. Ревський (1937): «Три нави, купол на пересіченні нав, дві низькі широко поставлені з боків фасаду вежі» [13].

Л. Маслов доповнив його (1939): «костьол трьохнавний із поперечною навою; на перехресті нав (продольних із поперечною) має велику склепінну баню, а від фронту дві маленькі вежі, прикриті також склепінними маленькими банями» [14].

Львівські реставратори в карточці-паспорті на пам'ятку зазначили, що компоненти костьолу характеризуються різною кількістю поверхів. У цілому костьол має шість поверхів, бічні галереї — чотириярусні (в пояснювальній записці до проекту реставрації 1970 р.— двох'ярусні), приміщення в міжрукав'ях — двох'ярусні, башти — триярусні.

Структуру фасадів досліджував З. Ревський. «Членування і декор фасаду,— писав він,— як і інтер'єра, видають своє більш пізнє походження. Густо розташовані й подрібнені пілястри фасаду, приплюснуте завершення веж, форма купола, балкон, а також фігура Богоматері над головним входом належать до середини XVIII ст.» [15]

Аналіз головного фасаду міститься також у «Пам'ятниках містобудівництва та архітектури Української РСР»: «Він має чітку двох'ярусну композицію, розчленований пілястрами, завершений трикутним фронтоном з лучковою аркою в тимпані» [16].

Подаємо свій опис об'ємно-просторової структури і композиції костьолу єзуїтів, що має в плані розміри 39×52,5 м. Це трьохнефна, хрестовокупольна базиліка на основі грецького хреста з трохи вкороченими бічними раменами. Над бічними нефами, за винятком трансепта, розташовані емпори. Вздовж нефів влаштовані чотириярусні галереї (зі сходу є також два підземних яруси). Нартекс фланкований низькими триярусними з крученими сходами вежами, увінчаними куполами. Нижні яруси східної вежі восьмигранні, а західної — чотиригранні. Верхні яруси веж циліндричні. З обох боків пресбітерія знаходяться два поверхи приміщень, рівних за шириною бічному нефу з галереєю.

Центральний купол опирається на паруси і підпружні арки, що покояться на чотирьох стовпах хрестового профілю. Циліндричні склепіння нефів мають підпружні арки і розпалубки. Бічні від пресбітерія приміщення перекриті зімкнутими склепіннями з розпалубками, обхідні галереї — хрещатими склепіннями на підпружних арках. Форми східних і західних обхідних галерей різні.

Бічні нефи та емпори відгороджені від центрального нефа і трансепта арками з архівольтами. Верхні яруси галерей відкриті зовні арочними прорізами з архівольтами, нижні надземні яруси мають бійниці.

В цілому об'ємно-просторова композиція костьолу двох'ярусна. Нижній двоповерховий об'єм утворюють бічні нефи, обхідні галереї з вежами на їх рівні й приміщення з обох сторін прес-

бітерія. Верхній ярус — виступаючі над нижнім ярусом трансепт і середній неф з пресбітерієм. Наріжні вежі верхнім ярусом піднімаються над карнизом центрального нефа.

Єжи Пашенда схильний вважати, що «форми, надані Бріано своїм творінням, відносно краще збереглися в Луцьку, але і вони були осучаснені в XVIII ст.» [17]. Що ж стосується плану, то він, на думку дослідника, повністю зберігся у львівському костьолі єзуїтів [18]. Порівнюючи плани і фасади обох костьолів, не знаходимо в них спільних рис, що ставить під сумнів причетність Якуба Бріано до проектування луцького костьолу. Ці костьоли мають різні планувальні схеми; вертикальна маньєристична композиція чільного фасаду львівського храму та деталі декору істотно відрізняються від широкого луцького фасаду.

Дослідники луцького єзуїтського костьолу не мали одностайної думки й щодо його стильових ознак. Різні автори в різні роки (Т. Стецький у 1876 та 1884 рр.[19], Л. Орда у 1897 [20], М. Луковський у 1912 [21]) писали. що костьол споруджено в стилі ренесансу. А. Война уперше відніс його до стилю бароко [22]. Пізніше такої ж думки дотримувалися З. Ревський (1937) [23] та співробітники Львівської міжобласної спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні (1970, 1985) *. М. Орлович у 1929 р.[24], Ю. Дуткевич у 1934 р.[25] та Л. Маслов у 1939 р.[26] внесли уточнення в його стильове визначення: раннє бароко. При цьому Дуткевич вагався, зауважуючи: «...хоча в наших умовах більш правильним здається визначення пізній ренесанс».

Часті пожежі були приводом для внесення істотних змін у первісний вигляд костьолу. М. Орлович першим звертає увагу на те, що після 1781 р. костьол перебудовано в стилі класицизму. Зокрема, його інтер'єр, у тому числі деталі — орнамент, ліпнину, вівтарі,— вирішено в стилі Станіслава Августа [27], тобто раннього класицизму (1760—1800) [28].

На думку М. Луковського, великий вівтар [29] мав колони тосканського ордера [30].

Більш детальний стильовий аналіз храму провів З. Ревський. Форму купола, завершення веж, членування, декор і балкон головного фасаду, фігуру Богоматері над центральним входом і скульптури Петра та Павла по його боках він відносив до середини XVIII ст., коли в Луцьку працював єзуїтський архітектор Павло Гіжицький (1692—1762) [31]. Пластику інтер'єра, включаючи форму пілястрів, ліпнину гірлянд і вазонів, дослідник у цілому ототожнював із стилем Людовіка XVI (французький варіант раннього класицизму). Характерну провінційність проекту та його реалізації Ревський пояснював тим, що автором цієї реставрації міг бути архітектор-аматор єзуїт Юзеф Умінський *, що жив тут у 1739—1781 р. і пізніше [32]. Вівтарні скульптури, які ілюстрували момент переходу від пізнього бароко до класицизму, Ревський відносив до другої половини XVIII ст. Він вважав їх творіннями архітектора і художника Андрія Агорна [33] (1703—1772), що проектував і прикрашав костьол св. Трійці й архангела Михаїла в Порицьку [34]. В інтер'єрі збереглися елементи декору XVII ст. Це ліпні медальйони на склепіннях середнього нефа та ліпний герб біскупа Волуцького, можливо з його поховання, на стіні трансепту. На думку Ревського, дві верхні фігури святих на головному фасаді за формами також відносяться до XVII ст. Входи в бібліотеку і скарбницю обрамляли дерев'яні портали, прикрашені пізньобароковою (середина XVIII ст.) різьбою. До цього ж періоду належали багато прикрашені різьбою шафи капітульної бібліо-

теки. Дерев'яний амвон виконаний у формах ампіру [35]. На Ревському, по суті, закінчились стилістичні дослідження архітектури єзуїтського комплексу в Луцьку.

Співробітники Львівської міжобласної спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні в своїх проектах реставрації і пристосування костьолу висловлюють суперечливі стильові оцінки його нинішнього стану. Так, вони пишуть, що зараз інтер'єр костьолу барокковий, а екстер'єр — барокковий з елементами класицизму, або визнають, що після 1781 р. «споруда набуває класичного вигляду» **.

При визначенні стильової належності новозведеного, ще не перебудованого, костьолу необхідно враховувати, що його поява припадає на період співіснування на території Польщі, і зокрема Волині, двох стильових напрямів — пізнього ренесансу і раннього бароккo. На думку дослідників, автор проекту луцького костьолу Якуб Бріано був пропагандистом нового стилю бароккo [36], що розповсюджувався з 1590 р. в Італії, звідки прибув архітектор. Можна припустити, що проекту, якщо це був його проект, він повною мірою надав усіх ознак цього стилю, а тому луцький костьол св. Петра і Павла — вважати першою культовою спорудою, заснованою єзуїтами на Україні в стилі раннього барокко. Водночас треба мати на увазі, що Якуб Бріано вів нагляд тільки за закладкою і зведенням фундаментів (1616—1617, 1619—1620 рр.), тобто все збудоване ним знаходиться під землею. Далі керівництво роботами здійснювали місцеві зодчі, для котрих, можливо, більш звичним був ренесансний стиль, який ще не здавав своїх позицій. Навіть якщо настанови Якуба Бріано в якійсь мірі виконувались, костьол після більш ніж 20-річного будівництва напевно суттєво відрізнявся від первісного проекту і ніс на собі багато рис місцевої ренесансної стилістики.

Об'ємно-просторова структура костьолу єзуїтів, що склалась, відповідає канонам ренесансної архітектури.

Луцький костьол продовжує тип центральнокупольної споруди на основі грецького хреста. Цей тип започаткував у 1506 р. італієць Д. Браманте собором св. Петра в Римі. Досить близьким аналогом луцького костьолу є костьол Санта Марія ді Карігнано, збудований за проектом учня Мікеланджело Галеаццо Алессі (1502—1572) в Генуї в 1576—1600 рр.[37] Луцький костьол має більше спільних рис з цим останнім, ніж з римським костьолом Іль Джезу, що служив еталоном для багатьох храмів ордену. Наш костьол характеризують притаманні ренесансній архітектурі логіка об'ємно-просторової композиції, раціональність і симетричність плану, проста конструктивна система (цегляні стіни з коробовими, купольними, хрестовими і зімкнутими склепіннями), відповідність між внутрішньою структурою споруди і зовнішніми об'ємами (за винятком обхідних галерей), відсутність динамічності мас і криволінійності форм (за винятком горизонтального і вертикального перетинів головного фасаду), тектонічність конструкцій і декору, чітка визначеність місця на площині стіни для скульптури, гармонійність її з архітектурою.

За проектом 1646 р. італійського архітектора Бенедикта Моллі (1597—1657) [38] *колегіум* мусив мати два замкнутих двори (для школи і колегіуму). Готовий будинок є частковим втіленням задуму. Водночас розбіжність у кількості приміщень, відсутність на проекті ризалітів можуть свідчити про існування більш пізнього проекту.

Зараз будинок колегіуму триповерховий, П-подібний у плані, цегляний, тинькований, з підвалом під середнім



Каплиця скорботного Спасителя. Акварель К. Войняківського.

раменом, перекритий бляхою. Розміри в плані близько 70×55 м. Планування приміщень коридорне. Широкий П-подібний коридор, розташований по зовнішньому контурові будинку, об'єднує всі орієнтовані у двір приміщення. У внутрішніх кутах споруди вміщені сходові клітки. Коридори перекриті хрещатими склепіннями. Два нижніх поверхи північно-західного фасаду прикрашені аркадою з імпостами й архівольтами. Південно-західний фасад на висоту двох поверхів має п'ять вузьких (355 см шириною) ризалітів з фільонками, карнизом і трикутними фронтонами. Вікна цього фасаду обрамлені тинькованими лиштвами. Лиштви другого та третього поверхів однакові й мають оригінальні півкола під підвіконними дошками. Сандрики їх прямокутні й прикрашені замковими каменями. Над замковими каменями вікон першого і третього поверхів є булави. Сандрики першого поверху відрізняються сегментним завершенням. Інші фасади без декору.

З орденом бернардинців пов'язане будівництво недалеко від них пам'ятної *каплиці*. О. Перштейн називає її кам'яним стовпом із зображенням скорботного Спасителя [39]. За даними З. Ревського, історія зведення каплиці описана в матеріалах Ю. І. Крашевського, де пам'ятка датується 1643 р. Можливо, в XIX ст. її зруйнували, скульптуру ж (в розмірах людини) пізніше використали на кладовищі [40], де вона зберігалась до 1940-х років. За малюнками XVIII—XIX ст.[41] каплиця була мурованою, чотириярусною і нагадувала дзвіницю. Два нижніх яруси восьмигранні в плані, два верхніх — чотиригранні. Дах та покриття міжярусних карнизів — гонтові. Прикрашалась вона тосканськими колонками та нішами зі скульптурами святих. Фігура скорботного Спасителя знаходилась між колонками четвертого ярусу. Тип споруди досить поширений у Польщі.

Заснування в Луцьку монастиря *бригіток* пов'язане з іменем великого литовського канцлера Альбрехта Радзивілла, який 1624 р. надав їм під костьол та монастир свій грунт і палац в Окольному замку [42]. Є підстави думати, що канцлер придбав цю ділянку після спустошливої пожежі 1617 р.

Палац мав вежу, котра спочатку використовувалась черницями як каплиця. Розширення монастиря почалося після численних пожертв, навіть від папи Урбана VIII [43] (1568—1644). Вірогідно, зведення нових корпусів монастиря та костьолу було завершено до 1642 р., коли до Луцька перевели монастир бригіток з Бреста в зв'язку з будівництвом там фортеці [44]. В люстра-



Монастир бригіток.

ції 1765 р. зверталася увага на те, що «кляштор же тих самих пань примурований до муру замкового, в котрім дірки на вікна для проспекту вибиті» [45].

Після сильної пожежі 1724 р. монастир був реставрований на кошти луцького біскупа С. Рупневського. Наступна реставрація проводилась 1781 р. на кошти віруючих [46]. 1845 р. монастир постраждав від пожежі, яка звідси охопила все місто [47]. 1846 р. монастирські володіння перейшли у власність казни [48], 1878 р. монастир скасували [49], а 1879 р. його покинули останні черниці [50]. В кінці XIX ст. він був переобладнаний під тюрму [51], а частина костьолу — під тюремну церкву [52] чи каплицю [53].

Давні описи архітектури костьолу та монастиря нам невідомі. Т. Стецький називав костьол гарним, а монастир обширним [54]. За Масловим, костьол і монастир були барокковими [55]. У 30-х роках XX ст. З. Ревський ще спостерігав залишки настінної декорації та інтер'єри каплиці з пілястрами з XVIII ст.[56] Існує думка, що будинок келій початково був двоповерховим, Г-подібним у плані, а костьол — трьохнефним [57].

Стан досліджень комплексу не дає зараз змоги встановити черговість будівництва, через що залишки палацу А. Радзивілла поки не встановлені й передчасно говорити про первісний план монастиря. На основі аналізу плану можна лише стверджувати, що комплекс складався з кількох блоків, що прибудовувались один до одного в різний час.

У плані монастир утворює букву «Т». Костьол примикає торцем до середини її ніжки. Остання має наскріз-



Божниця. Вигляд до пристосування під спортивні зали.

ний коридор з побічними одновіконними кімнатами і впирається в стіну Окольного замку під кутом 84°. Кімнати ніжки симетричні відносно коридора лише поблизу перекладини букви. Перекладина, що примикає до стіни Окольного замку, в своїй східній частині нерегулярна. Сходові клітки ніжки та західної частини перекладини суттєво відрізняються плануванням та конструкціями, що спростовує думку про Г-подібний первісний план монастиря. Порівняння зображень комплексу на численних планах Луцька (найдавніший 1795 р.) також не підтверджує цієї думки. Г-подібним він був лише на планах міста середини XIX ст. На інших же (крім одного, 1807 р., де монастир з костьолом Ш-подібні) форма його близька до нинішньої.

Згідно з обстеженнями 1963 р. і більш ранніми монастир мав двоповерхові підвали, а з підземель костьолу до річки вів підземний хід з приміщенням, де виявлено поховання знатної людини.

На репродукції картини з зображенням монастиря [58], яку наводить А. Войніч, видно, що перед костьолом, поряд з вуличним фасадом монастиря, стояла двох'ярусна дзвіниця з брамою в першому ярусі. Вікна монастиря мали складної форми сандрики, що свідчить про їх бароккову належність.

5 травня 1626 р. луцькі євреї отримують королівський дозвіл на будівництво «*школи* на тому ж місці, де нинішня школа стара стоїть... такої ж великої і високої, яка перед тим була» [59]. Цитату цю можна тлумачити двояко. По-перше, що в ній ідеться про три школи: існуючу, ту, що трохи раніше або перед нею була, і ту, на яку отримано дозвіл. Існуюча в 1626 р. школа в такому разі менша, ніж дві інші. По-друге, що маються на увазі дві школи: майбутня і та, що перед нею була, тобто існуюча 1626 р. Обидві вони однакові за розмірами, і цілком імовірно, що при новому будівництві використано старі фундаменти та матеріали. Ми схиляємося до другого припущення, оскільки воно більш вірогідне. Повторним використанням цегли пояснюється наведене О. Левицьким свідчення про напис XV ст. на цеглині божниці [60].

У дозволі називалась умова, за якої уможливлювалось будівництво школи,— верхня її частина мала бути пристосована до оборони міста. Висловлювалось також задоволення, що «божниця костьолові отців домініканців луцьких на такій віддалі не перешкоджає» [61].

5 серпня 1628 р. Сигізмунд III дав згоду «до кінця школу ту мурувати». За побічними даними вона була закінчена 1629 р.[62]

Загальна вимога будувати божниці, які б не перевищували за розмірами найближчих костьолів, спонукала до розробки компактної схеми споруди, що контрастувала б зі спорудами інших народностей Луцька. Основний об'єм луцької божниці — молитовний зал для чоловіків — кубічної форми. Дах схований за аттиком, що має бійниці на всі сторони. Бойові можливості божниці посилені за рахунок вежі, приму-

рованої до напольного кута залу. За архітектурою ця вежа близька до веж Верхнього замку. Внутрішній кут між вежею і головним залом із заходу вміщував двоповерхову брилу з сіньми, кімнатами для кагалу і жіночим молитовним залом, а з півдня, очевидно,— класні, кімнати.

Зовні божниця мала декоративні елементи (ніші з кільовидним завершенням) лише на аттику, що здіймався над сусідньою житловою забудовою [63].

Дещо заглиблений у землю внутрішній простір божниці був багато декорованим. Його композиційним акцентом служила біма, що знаходилась посеред залу між чотирма стовпами, на які опиралось складної конструкції склепіння. Стовпи й арки між ними оздоблювались щільною рослинною ліпниною. Стіни прикрашались різнопрофільованими карнизами, такими ж, як на аттику, нішами, рослинним та анімалістичним ліпним орнаментом, написами різних кольорів. Чудові мідяні свічники нюрнберзької роботи, що звисали зі стелі, багато ковані скрині, золотничі вироби, різьблені крісла та лави із стилізованими крилатими чудовиськами [64] доповнювали розкішний і своєрідний інтер'єр. У цілому декор божниці ренесансний.

Будівельна діяльність луцького братства Воздвиження Чесного Хреста почалась із взяття під опіку шпиталю. В другій половині 1620 р. зводяться *дерев'яна церква* за назвою братства та школа. Наступного року вже існував монастир. *Цегляна церква*, збудована на початку 1630-х років, у 1803 р. постраждала від пожежі. Є різні версії реконструкції її плану і об'ємно-просторової структури. Реальний план відповідав кресленню, що зберігається в Оссолінеумі м. Вроцлава, і мав розміри близько 21×34 м. Найближчим прототипом луцької церкви була люблінська братська церква Преображення (1607—1633). Більш давні прототипи знаходимо в архітектурі Давньої Русі (наприклад, Спаська церква XI ст. в Переяславі, що будувалась з участю грецьких майстрів). У плані це був тридільний трьохнефний храм з двома куполами і дзвіницею. Фасади прикрашали кильовидні ніші. Ліпнина інтер'єрів мала спільні риси з ліпниною люблінської та калішської земель, на що вказував З. Ревський.

У 1646 р. починається будівництво мурованого *шпиталю*. Спочатку він мав по сім кімнат на кожному з двох поверхів, підвал і сходову клітку з східного торця. Усі двері були «столярної роботи з французькими замками і завісами». Зараз на фасадах першого поверху декор відсутній, фасади другого прикрашені лопатками, лиштвами, профільованим карнизом [65].

1637 р. на місці давньої зруйнованої церкви зводиться дерев'яна *Покровська*, через деякий час замінена на муровану. Це був однонефний з невеликим куполом і главкою на глухому барабані храм довжиною близько 17 м, з циліндричною злегка завуженою відносно нефа апсидою, з циркульним завершенням вікон. Прикрашали храм лише пілястри. В 1873—1876 рр. добудований. Про наявність ознак барокко невідомо.

Дерев'яна *Спасопреображенська церква*, що стояла до 1983 р. в гирлі р. Омелянка, можливо, була перевезена [66] сюди з Красненського монастиря у 1707 р.[67] В 1869 р. до трьох зрубів під однієї висоти дахом добудовано дзвіницю [68]. Реконструкція первісного вигляду не проводилась. Храм відзначався високою якістю будівництва та мав ікони Йова Кондзелевича.

На іконі св. Ігнатія з середини XVIII ст. (зберігається у Волинському краєзнавчому музеї) бачимо панораму частини Луцька. Вона дає уявлення про тогочасний вигляд Верхнього та




**Фрагмент ікони св. Ігнатія:**
**1 — Владича вежа Верхнього замку; 2 — церква Іоанна Богослова; 3 — кафедральний собор св. Трійці; 4 — костьол єзуїтів; 5 — дзвіниця.**

Окольного замків з кількома культовими спорудами, характер одно-, двоповерхової мурованої житлової забудови та розташованого на Хмельнику тринітарського монастиря. З храмів зберігся лише костьол єзуїтів. Його обрис майже повністю відповідає нинішньому стану пам'ятки, художник лише трохи збільшив розміри шоломоподібних главок над ліхтарями. Це свідчить про правдивість зображення і вимагає пояснень щодо походження незвичних для барокко високих веретеноподібних завершень інших храмів. Можливо, це оригінальний запізнілий прояв маньєризму. Завершення церкви Іоанна Богослова та Владичої вежі Верхнього замку, вірогідно, треба датувати 1715 р.[69], кафедральний костьол св. Трійці був відновлений після пожежі 1724 р. біскупом С. Рупневським [70].

*Ансамбль тринітарського монастиря* споруджено за ініціативою Павла Майковського [71]. Ділянку вибрано напроти історичного ядра, за рукавом р. Стир Глушцем, на бувшому передмісті Хмельник, поблизу єдиного мосту на острів Луцьк. Нахил ділянки в бік заплави та старого міста забезпечував візуальний зв'язок між ними.

Будівництво велось у кілька прийомів: у 1718—1720 рр. спорудили монастир з цегли та дерева, в 1720—1729 рр.— мурований костьол, після чого закінчували мурувати монастир [72].

Як бачимо на іконі св. Ігнатія, костьол розташували вздовж головної вулиці Хмельника, що вела до центру

міста. За обмірами 1830-х років він мав у плані розміри 37,6×20,8 м [73], а згідно з кресленням 1852 р.— 34×15,1 м [74].

Об'ємно-просторова композиція розраховувалась на сприйняття як з боку міста, куди був орієнтований головний фасад з центральним входом, так і з боку під'їзду до нього. Для цього над закристіями влаштовано дві вежі з високими веретеноподібними верхами. Найвища вежа знаходилась над центральною частиною костьолу.

На зображеннях, що збереглися, костьол трьохнефний або однонефний з двома рядами каплиць обабіч нефа, з тридільним одноярусним головним фасадом [75]. Зображення костьолу на портреті його фундатора Павла Майковського, що датується 1739 р. (зберігається в Олеському музеї), свідчить, що обабіч середньої частини фасаду стояли низькі двох'ярусні вежі. З цього ж зображення довідуємося про сильну розкреповку фасаду, високий рельєф декору, велику кількість скульптур на фронтоні, ажурне завершення веж, про те, що фронтон опирався на пілястри чи колони тосканського ордера, а над рельєфним прямокутним порталом вміщувалась арочна ніша з прорізом. Цей образ певною мірою нагадує фасадні композиції церкви Санта Марія делла Салюте в Венеції, збудованої в 1631—1682 рр. за проектом Бальдассаре Лонгена. Безумовно, існують і ближчі аналоги. Можливо, найбільш подібний фасад має костьол місіонерів на Страдомі в Кракові, споруджений у 1719—1728 рр. за проектом архітектора Кацпра Бажанкі [76]. Наступні зображення костьолу відбивають послідовну втрату ним скульптур та бароккового декору.

З боку заплави до костьолу примикав майже квадратний у плані (46×40,5 м), з внутрішнім двором (22×26 м), двоповерховий, з підвалом (з боку річки — цокольний поверх) *будинок монастиря.* Планування його приміщень коридорне. Корпуси, зведені біля костьолу, характеризувалися двобічним розташуванням спарених келій з одним вікном кожна. У віддаленому від костьолу корпусі знаходилися великі кімнати з кількома вікнами на заплаву. Згідно з давніми зображеннями дотичний до головного фасаду костьолу торець монастиря мав багату бароккову декорацію: складного профілю високий фронтон, пілястри, ліпнину [77].

Про належність *домініканського монастиря* до найстаріших і про заснування його на кошти польського короля Владислава Ягайла (1390) та великого литовського князя Вітовта (1393) писав 1876 р. Т. Стецький [78]. Впродовж тривалого часу не вщухають суперечки між прихильниками дерев'яного і мурованого варіантів його будівництва. З. Ревський вважав, що первісний, певне, виконаний у готичному стилі костьол, перероблений на барокковий лад, проіснував до другої половини XIX ст.[79] За М. Орловичем, «у XVII ст. костьол перебудували в барокковому стилі, а після пожежі 1781 р. відреставрували в класицистичному стилі» [80]. Те ж повторив Л. Маслов [81]. Зараз панує думка, що муроване будівництво луцькі домініканці почали лише з першої половини XVIII ст.[82]

Згідно з планом Луцька 1795 р. існувало два костьоли: «костіол старой каменной» і «костіол внов заложеной каменной же». Старий стояв ближче до річки, новіший — північніше майже впритул; з заходу до його пресбітерія примикав корпус, що зберігся [83].

Про вигляд комплексу в цілому довідуємося з малюнків. Найбільш повне уявлення дає малюнок Наполеона Орди 1862—1876 рр. з боку р. Стир [84]. На ньому домінує новіший костьол без покриття, під ним видно руїни Маріїнського костьолу та двоповерхових келій не менш ніж на 11 вікон, зліва — стіни

існуючого нині корпусу, справа — руїни давньої споруди з оборонними вежами, вірогідно, палацу Вітовта.

У літературі зустрічаються дві оцінки планувальної структури костьолу. М. Орлович, посилаючись на ілюстрації, що збереглися, назвав його «однонефним з вежею від фронту» [85]. В анотації до малюнка руїн костьолу і монастиря, виконаного Наполеоном Ордою, храм характеризується як «трьохнефний з півциліндрично закритим пресбітерієм і вежею в фасаді» [86].

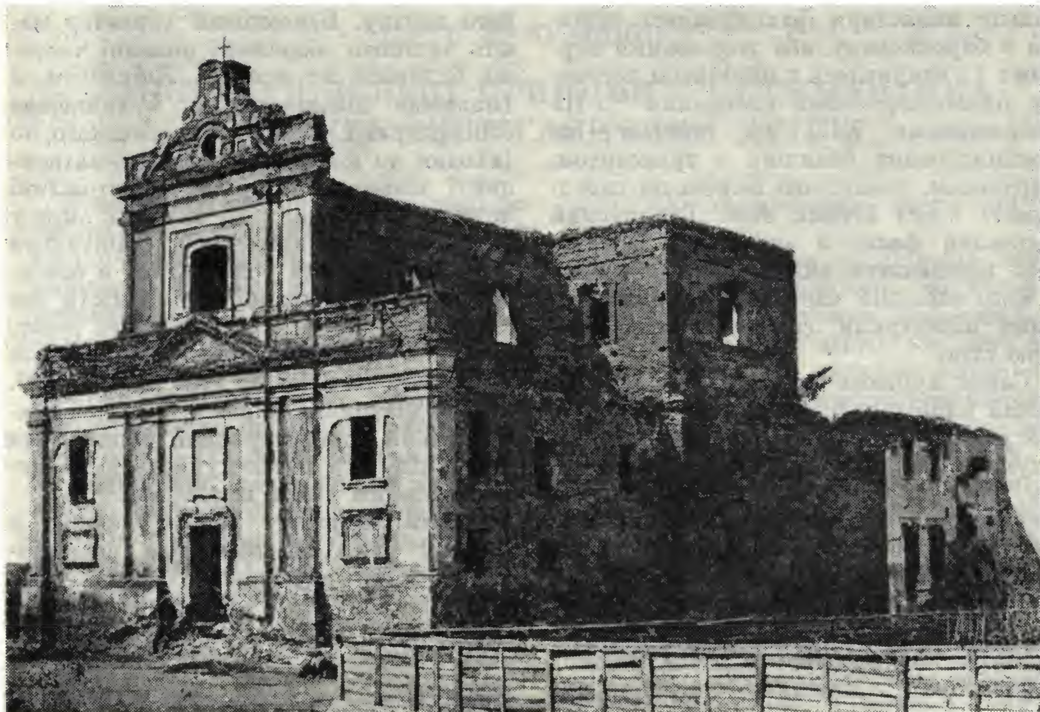
Згідно з кресленням 1852 р.[87] новіший костьол був трьохнефним з видовженим пресбітерієм, що мав півциліндричні апсиду й галерею, яка її оточувала, зі східною закристією. Зовнішні розміри трьох нефів 23×32 м, довжина закристії 19 м. Загальна довжина костьолу 55 м. Ширина нефів дорівнювала висоті середнього нефа з дахом. Двох'ярусна вежа спиралась на овально-уступчатий у плані нартекс. Художні зображення вежі та брами на території монастиря (настінний живопис в закристії єзуїтського костьолу) [88] свідчать про їх барокковий характер, особливо це стосується завершення вежі. На кресленні головного фасаду 1852 р. проступають ознаки класицизму. Маються на увазі передусім шість пілястрів і трикутний фронтон, що імітують портик. Яруси вежі прикрашались декорованими пілястрами корінфського або композитного ордера. Збереглися залишки підземної частини костьолу.

Разом з костьолом у Підгірцях Львівської обл. (1752—1766), каплицею піярів у Львові (1764—1768) домініканський костьол у Луцьку був найбільш раннім серед бароккових споруд України з класицистичними ознаками. Своєю об'ємно-просторовою композицією, планом та деталями він дуже подібний до бароккового костьолу з с. Микулинці Тернопільської обл., збудованого в 1761—1779 рр. за проектом архітектора-аматора Августа Мошинського. Зразком йому послужила Hofkirche Gaetana Chiaveri в Дрездені. Цікаво, що він також розробив другий, відхилений замовником варіант проекту з використанням форм французького класицизму XVII ст.[89] Подібність луцького та микулинського костьолів та історія проектування костьолу в Микулинцях наводять на думку про спільність їхнього прототипу, а можливо, й автора.

Будинок монастиря, що існує [90], триповерховий з розмірами в плані 51×12 м. У східній частині, що примикала до костьолу, знаходиться сходова клітка, у північній — коридори, що з'єднують по десять кімнат, орієнтованих на заплаву р. Стир. Перекриття нижніх поверхів у коридорах коробові, в кімнатах хрещаті, а на третьому поверсі пласкі. Фасади оздоблені спареними лопатками, портали — наличниками, які завершуються волютами або лучковими сандриками.

Висловлювалась думка, що автором проекту монастиря був Павло Гіжицький ***.

*Кармелітський монастир* засновано 1740 р. Костянтином Антонієм Чармес Базальським [91] і Станіславом Манецьким. У 1764 р. закінчено будівництво костьолу. М. Орлович називав його трьохнефним рококовим [92]. На фотографії XIX ст.[93], що зафіксувала руїни комплексу після пожеж 1798 і 1845 р., бачимо трьохнефний з трансептом, виступаючою в плані двоповерховою закристією костьол. Композиція головного фасаду двох'ярусна, з трикутним фронтоном і фланкуючими його аттиками між ярусами, з фігурним барокковим фронтоном над центральним ризалітом. Пластика фасаду досягалась помірно виступаючими пілястрами, розкреповкою стін фігурними фільонками, фігурним обрамленням порталу та вікон.



**Костьол кармелітів після пожежі 1845 р.**

Мурований *ансамбль бернардинців* збудований у 1752—1789 рр.[94] на замовлення Кароля Радзивілла, Станіслава Прушинського і Соболевського[95] за проектом архітектора Павла Гіжицького[96] на місці дерев'яного.

На початку XIX ст. приміщення монастиря вважались найкращими в Луцьку. Тут з 1798 по 1831 р. мешкав єпископ К. К. Цецішевський з численною свитою і зупинялись російські царі Олександр I та Микола I. 1845 р. пожежа знищила монастир[97], а 1853 р. його ліквідовано «на основании особого Высочайшего повеления» 1850 р.[98] Богослужіння припинено в липні 1864 р., після чого начиння перенесено до кафедрального костьолу[99]. В 1866—1867 рр. в костьолі влаштували військову церкву[100], в 1877—1879 рр. з нього зробили під наглядом архітектора Раструханова собор[101]. Внаслідок перебудови над перехрестям нефів з'являється велика баня, а над нартексом — дзвіниця.

Об'ємно-просторова композиція ансамблю оригінальна й обумовлена місцем його розташування — пагорбом над долиною р. Стир при в'їзді в Луцьк. Костьол, що домінував над місцевістю, з напольної сторони був оточений півкільцем двоповерхових келій та службових приміщень з двома півциліндричними ризалітами, що надавало монастирю оборонних рис. Від нього в бік річки вели два підземних ходи (120××0,6×1 м), які за його територією сполучались. Розміри ансамблю у плані близько 100×85 м.

На ранньому зображенні комплексу костьол мав купол над центральним нефом та дві вежі над нартексом. Пів-

кільце монастиря фланкувалось вежами з барокковими або рококовими верхами і з'єднувалось з нартексом костьолу одноповерховими галереями [102]. На зображеннях XIX ст. костьол — це восьмистовпна базиліка з трансептом, нартексом, невисокою вежею на середхресті і без бічних веж. Триярусний головний фасад з аттиковим фронтоном відзначався сильно виступаючими в його середній частині багатоуступчатими пілястрами, складною розкріповкою стін.

Серед луцьких костьолів бернардинський найбільш близький своїм планом до римського храму Іль Джезу, що служив зразком для єзуїтського ордену. Суттєва різниця полягає лише в плануванні пресбітерія та закристій, що, вірогідно, викликано необхідністю влаштувати тут перехід до монастиря. Отже, план костьолу луцьких бернардинців є продуктом ренесансної архітектури. М. Орлович називав костьол рококовим [103]. Можливо, тому, що час його будівництва захоплював період панування рококо, а можливо, йому було відоме давнє зображення ансамблю в «Tabula Chorographica Provinciae Russiae» [104]. Пошуки слідів рококо на зображеннях костьолу XIX ст. та на існуючій будівлі не увінчались успіхом. Проте на зробленій близько 1872 р. фотографії [105] добре видно залишки веж над нартексом, що підтверджує правдивість рисунка з «Tabula Chorographica».

До XVI—XVIII ст. відноситься багато підвалів житлової забудови міського центру. Барокковий характер мають частково збережені наземні частини будинків по вул. К. Лібкнехта, 2 (належав домініканцям), 4 (належав боніфратрам), по вул. Маяковського, 35 (входив до комплексу римсько-католицької кафедри). Нерідкі спустошливі пожежі призводили до значних змін у первісному вигляді споруд. Капітальна житлова забудова розвивалася в основному вздовж головної вулиці міста, що сполучала замки з мостом через річку. XVIII ст. датується житловий будинок на бувшій околиці по вул. Ярощука, 9. Це квадратний в плані з прибудованими сіньми одноповерховий будинок на шість кімнат з піччю-кухнею посередині й високим дахом із заломом [106].

Таким чином, у період барокко в Луцьку були створені нові функціональні зони монастирських комплексів, завдяки чому забудова міста набула значно крупнішого масштабу і сформувалась якісно нова містобудівельна композиція з оптимальним врахуванням візуально-просторових особливостей місцевого рельєфу. На архітектурі міста відбилися соціальна диференціація населення, а також його багатонаціональний склад, котрий обумовив співіснування тут різних архітектурних шкіл. До будівництва значної кількості пам'яток причетні італійські зодчі. Луцькі споруди розглядуваного періоду мали ознаки ренесансу, барокко, класицизму та, можливо. маньєризму. Вони становлять значний інтерес для дослідників і є помітним явищем в історії архітектури.

С. Р. КРАВЦОВ

# МІСТОБУДІВЕЛЬНІ ПРИНЦИПИ ТА СЕМАНТИКА ДЕЯКИХ МІСТ ГАЛИЧИНИ XVII ст.

У цій статті розглядаються деякі риси об'ємно-просторової структури та ідейно-художнього змісту кількох власницьких міст Галичини, заснованих або перепланованих у XVII ст. На думку автора, досліджувані пам'ятки містобудування можуть бути залучені до мистецтва бароккo завдяки такому розумінню міського простору і наповненню його ідейно-художнім змістом, які були характерні для барокко як стилю епохи. Композиція цих міст, незважаючи на подібність з регулярними містами Галичини XIV—XVI ст. та деякими містами-сучасниками, що продовжували середньовічну традицію, має відмінності, що дозволяють виділити їх в окрему групу. До неї належать Броди, Лешнів, Сасів, Сколе, Станіслав (нині Івано-Франківськ), другий Станіслав (нині Станіславчик Бродівського р-ну Львівської обл., далі Станіславчик).

Броди були засновані Ст. Жолкевським у 1584 р. під назвою Любич (від родового гербу) і переплановані в 30-х роках XVII ст. Лешнів — М. Лєсьньовським, дістав міські права в 1627 р., Сасів — Сасом Даниловичем близько 1615 р., Сколе, первісно Олександрія,— Олександром Заславським у 1660 р., Станіслав — А. Потоцьким у 1662 р., в Станіславчику в 1626 р. Я. Даниловичем була утворена католицька парафія.

Графометрологічний аналіз планування названих міст показав, що розміри ринкових площ, одного з основних планувальних елементів, становлять у Бродах 275×225, Лешньові 275×275, Сасові 200×200, Сколому 300×300, Станіславі 170×170, Станіславчику 200×225 хелмінських ліктів (1 лікоть=57,6 см).

За результатами досліджень автора квадратні або наближені до квадрата абриси ринків, а також мірничий шнур у 75 хелмінських ліктів або його третина (25 ліктів) являють собою найчастіше вживані пропорції та модуль у містобудівництві Галичини протягом XIV—XVIII ст. У містах регіону навіть існують ринки, розплановані до початку XVII ст., з такими самими розмірами, як деякі з вказаних. Зокрема, ринки у Сасові й Дрогобичі та у Станіславчику й Краківці. Ці спостереження підтверджують думку, що планувальна техніка досліджуваних міст XVII ст. продовжувала принципи містобудівництва Галичини XIV—XVI ст. Проте Броди, Лешнів, Сасів, Сколе і Станіславчик мають розвинену модульну сітку розбивки кварталів, яка сягає далеко поза ринок. Якщо до кінця XVI ст. розлегла система кварталів і відповідна модульна сітка відзначали тільки великі міста, такі, як Львів, то в XVII ст. ця риса характеризує і малі містечка — Лешнів, Сасів, Сколе, Станіславчик. Гадаємо, що це наслідок усвідомлення авторами планів можливих перспектив розвитку цих міст і, напевне, власницької пихи. Це стосується також розмірів ринків, які в Лешневі та Сколому були найбільшими в Галичині.

У Лешневі та Станіславчику розбивочні модульні сітки мають спільну композиційну рису: збивки кроку на ширину вулиці — 25 або 10 ліктів. В інших містах регіону, а таких авто-

© С. Р. Кравцов, 1991

ром обстежено близько 60, подібний прийом не зустрічається. Вважаємо, що в Станіславчику, де збивці сітки відповідає виліт вулиць на ринок, цей прийом свідчить про нове відношення до простору вулиці, надання великої ваги естетиці перспективи. Той самий ефект вільного вильоту вулиці на ринок досягається у Станіславі відступом лінії забудови від лінії модульної сітки назовні на 10, а в Бродах на 25 ліктів. Застосування цього прийому говорить про відхід від закритих, «готичних» вильотів на площу, які сприяли свого часу обороні підступів до ринку, про поширення тих проектів XVI—XVII ст., де рекомендувалося прокладання по можливості прямих, зручних сполучень між окремими ділянками міських укріплень для оперативного переміщення оборонців міста під час облоги [1]. В усіх досліджуваних містах вулиці було протрасовано по осях ринкових площ. У Станіславі та Станіславчику ця композиційна новація, яка раніше носила в містах регіону випадковий характер (Самбір), знаходить підтримку у розташуванні міських домінант на осях руху на ринок та з нього (церква та костьол у Станіславчику, ратуша та вірменський костьол у Станіславі). На відміну від готичних ансамблів у цих містах просторова домінанта з'являється не після того, як глядач потрапив на площу, а наближається поступово, організуючи видову вісь, підкреслену симетричними кулісами житлової забудови.

Станіслав від заснування був оточений шестикутником бастіонних фортифікацій, виконаних під керівництвом військового інженера Франсуа Корассіні з Авіньйону. Графометрологічний аналіз абрису фортифікацій та розпланування середмістя показав, що обидві розбивки геометрично пов'язані. Це свідчить про авторство Ф. Корассіні щодо міського плану в цілому, а також про використання ним принципів французького містобудування, що перебувало під впливом картезіанських ідей [2]. У розбивці абрису фортифікацій було застосовано французькі одиниці виміру, зокрема сторона зовнішнього полігону, з якого виходила геометрична побудова відповідно до французької школи фортифікації, дорівнювала 140 туазів ( туаз = 1,96 м). А в розбивці сітки міських кварталів — традиційний для регіону шнур у 75 хелмінських ліктів. Перехід від одних одиниць довжини до інших, звичайно, не становив складності для фахівця. Наприкінці XVII ст. до шестикутника станіславських фортифікацій додано свого роду цитадель — трапецієвидну ділянку в напрямку осі, що проходила через Тисменицьку браму та центр побудови первісного шестикутника. Роботи виконувалися під керівництвом французького інженера й архітектора Кароля Беное (Бенуа). Абрис нової ділянки укріплень, як і попередньої, розбитий в туазах: довжина окремих відрізків, відкладених вздовж та перпендикулярно до згаданої осі, 130, 70 та 60 туазів. Імовірно, розширення міста планував ще Ф. Корассіні, оскільки будівельні матеріали для нової резиденції Потоцьких, розташованої в межах цитаделі, знаходились там вже в 1672 р.[3]

Близькі до станіславських прийоми розбивки абрису бродівських фортифікацій. Графометрологічний аналіз показав, що і тут наявні ознаки французької військово-інженерної школи: розбивку здійснено за зовнішнім полігоном, сторони полігону міських укріплень 150 туазів, сторона замкового полігону 75 туазів. Відомо також, що фоси і фосебреї були викладені каменем, як рекомендував тогочасний авторитет Ж. Е. де Бар ле Дюк. Ці ознаки, а також виявлена В. С. Александровичем у бродівських міських актах під 1630 р. згадка про Г. Левассера де Боплана,

певні риси Бопланової манери, відомі з креслення фортеці Кодак (розбивка за зовнішнім полігоном, використання розмірів, кратних 50 туазам), ступінь проробки околиць Бродів на Спеціальній карті України свідчать на користь авторства Боплана щодо абрису бродівських укріплень. Викінчували цю роботу, напевно, під керівництвом А. дель Акви [4].

Проте в Бродах не простежується тісного геометричного зв'язку між абрисом фортифікацій та розбивкою середмістя, тому що вони з'явилися майже через півстоліття після заснування міста. Як свідчать бродівські топоніми — Старе місто, Новоміський ринок, Нова вулиця, Нова Львівська тощо,— місто дістало розширення не раніше побудови міських фортифікацій. До того часу відноситься доформування міського плану східним ринком і прилеглими кварталами так званого Нового міста. Вважаємо, що припущення О. Сосновського та В. Калиновського щодо одночасності повстання та «ідеальності» плану Бродів помилкові [5].

Розглянуті міста відрізняють не тільки морфологічні ознаки, композиційні фахові прийоми, застосовані містобудівельниками — мірниками, освіченою шляхтою чи запрошеними інженерами. Надзвичайно важливий ідейнохудожній зміст, самантика їх композицій. Для осмислення цього питання слід розширити хронологічні межі дослідження.

Як показує аналіз близько 60 міст Галичини XIV—XVIII ст., там переважали плани з прямокутною ринковою площею, з них близько 30 % з квадратною, а 70 % з видовженою. Вдалося встановити, що сторони ринкових площ були, як правило, орієнтовані за сторонами світу, а відхилення від широтного або меридіонального напрямків носили випадковий характер (перевірка цього твердження здійснювалася методами математичної статистики за так званим критерієм Пірсона). Виходячи з цих зауважень, було висунуто гіпотезу про знаковість плану ринкової площі, цього серця середньовічного міста. Адже квадратний і прямокутний плани, орієнтовані за сторонами світу, притаманні культовій архітектурі й мають там відомий зміст. Чотирикутні в плані храми «знаменуют, что Иисус Христос за весь четверочастный мир умер и церковь им основанная готова людей из всех четырех концов мира восприяти» [6]. Ідея співзвучності семантики міста і храму в загальному вигляді влучно висловлена С. С. Аверінцевим: «Кожне християнське місто, яке б воно не було мале, являє собою «ікону» Раю, Небесного Єрусалиму, влаштованого богом всесвіту-ойкумени і цілого космосу. І якщо такою самою іконою є вселенська Церква як спільність усіх віруючих, то це означає, що символи «граду» і «церкви» однорідні за своїм змістовим наповненням, мають тенденцію до переливання одного в друге» [7].

Що стосується середньовічних міст Галичини, то вони були організовані на німецькому праві, а «се оперте на основах строго католицькоі виключности, і дуже неприхильне всім некатоликам» [8]. Характер обмежень для поселення схизматиків та іновірців підтверджує гіпотезу про сакралізацію міста в цілому та ринкової площі зокрема. Найбільш показовими були обмеження, скеровані проти єврейського населення. Так, з наступом контрреформації багато міст, зокрема Самбір (1542), Городок (1550), Стрий (1567), Мостиська (1568), Старий Самбір (1569), Магерів (1591), Стара Сіль (1615), дістали привілеї «de non tolerandis Judaeis» [9]. У Теребовлі «жоден з євреїв домів на ринку не міг тримати, а якби який з християн такий дім мусив би дати в заставу, все втратить». У Тернополі євреї не могли мешкати на ринку або

поблизу костьолу. В Сокалі в 1629 р. євреям було дозволено побудувати 18 будинків, які заборонялося ставити на ринку і на «вулиці, де костьол св. Хреста» [10]. Турбота про «християнський» вигляд міста яскраво проявилася в Жовкві, де дозвіл на будівництво кам'яної синагоги, конфірмований львівським архієпископом Яном Липським, супроводжувався вимогою «на площі перед нею поставити дім, який би затуляв синагогу від вулиці» [11]. В тих містах, де схизматики та іновірці мали право мешкати на ринку, з загостренням контрреформаційної нетерпимості вони змушені були покинути свої доми. У Львові архієпископ Соліковський засудив продаж домів вірменам з побоювання, щоб «перевага збагатілих вірмен не перетворила католицького міста в схизматське і цілого не захопила» [12].

Сакралізація образу міста і ринкової площі зокрема залишила слід у фольклорі:

Стоїть сосонька серед ринонька:
В корені сосни перепілоньки,
А в пні сосновім ярі пчолоньки,
В вершечку сосни чорні кунонькиі [13].

Тут ринок співвідноситься з більш архаїчним символом — світовим деревом, горизонтальна проекція якого являє собою квадрат, орієнтований за сторонами світу і вписаний в коло [14], органічно перенесеним з язичництва в систему християнської символіки, де орієнтований за сторонами світу квадрат жертовника становить основний за змістом елемент храму. Інший уривок свідчить про поетичне переосмислення реального регулярного середньовічного міста як храму:

Славен наш Львов будован
Ой Ладо, Ладо, Ладо!
На три стовпи мурован,
А четвертий — золотий,
На золотім маківонька... [15]

З актуалізацією проблеми церковної унії наприкінці XVI і в XVII ст. ідейне наповнення композиції міста еволюціонує і знаходить нові втілення. Прямокутник орієнтованої за сторонами світу ринкової площі стає символом не просто зверненості євхаристії до чотирьох сторін світу, але символом злиття схизматичних церков — православної та григоріанської — в лоні католицизму. Новій символіці прямокутника, па наш погляд, відповідає принцип розташування конфесійних та їх культових споруд на ринку в найбільш виразних містобудівельних композиціях Галичини XVII ст.— Станіславчику, Лешневі й Станіславі. В Станіславчику він виявився у симетричному на схід і на захід відносно осі ринку розташуванні церкви та костьолу. Ці просторові домінанти замикають перспективи осьових ринкових вулиць, ширина останніх становить 25 ліктів, головні фасади храмів обернені на площу, тобто ідея дістала цілковито професійне втілення. Менш виразна композиція Лешнева. Він стоїть на важливому торговельному шляху з Бродів до Луцька, з Галичини на Волинь, і гостинець перетинає місто в меридіональному напрямку. Обидва храми — церква і костьол — поставлені на захід від гостинця симетрично широтній осі ринку. Завдяки такому розміщенню їхні вівтарі, на відміну від станіславчицьких, зорієнтовані на схід. Найбільш показова композиція середмістя Станіслава. З тексту привілею від 7 травня 1662 р. довідуємося про наявність тут римо-католицької, греко-католицької та єврейської громад і наділення їх грунтами для зведення культових споруд. Фундатором усіх храмів виступав засновник міста. Отже, на захід від ринкових кварталів розмістилися споруди римо-католицької громади з парафіяльним костьолом Діви Марії, на схід — вірменська громада з костьолом Зачаття

та українська з церквою Воскресіння, на південь — єврейська громада з синагогою. Таким чином, у мікрокосм середмістя перенесено конфесійний макрокосм, середмістя перетворено в конфесійну карту ойкумени. Така зображувальність композиції Станіслава мала місце в кальваріях, які відбивали єрусалимські реалії [16], та у Версальському парку, що являв собою «ландкарту» із складною історичною та географічною семантикою [17]. Остання аналогія не видається надто віддаленою, якщо взяти до уваги французьке сторонництво Потоцьких та авторство інженера-француза.

Пієтет до засновника міста в композиції станіславського середмістя символізувала хрестова в плані ратуша, форми якої пов'язані не тільки з екуменічною спрямованістю християнства, а й з геральдикою Потоцьких. Геральдична символіка плану ратуші постійно усвідомлювалася, про що свідчить краєзнавча література кінця XIX і початку XX ст.

Варто додати, що розташування парафіяльного костьолу в західній частині середмістя змусило скерувати його вівтар на північ, що, на нашу думку, призвело до помилки У. фон Вердума у визначенні місця палацу.

Таким чином, містобудівельні принципи, більш яскраво втілені в плануванні Станіславчика, Лешнева та Станіслава і менш яскраво в плануванні Бродів, Сасова та Сколого, гадаємо, виростали з середньовічної містобудівельної культури. Це позначилося як в професійно-технічній організації містобудівельної форми, так і в її ідейно-художньому змісті. До спадкових рис належали містобудівельний модуль, пропорції і розміри ринкових площ. Традиційна і символіка прямокутної, орієнтованої за сторонами світу площі, символіка церкви. Новаторськими рисами були застосування досить розлеглої модульної сітки розбивки кварталів, більші розміри ринків. Модульні розбивочні сітки у Станіславчику та Лешневі відзначаються збивками кроку на ширину вулиці, чого не зустрічаємо в інших містах Галичини. Новаторською була організація вільного вильоту вулиць на ринок. У найбільш виразних вирішеннях осьові вулиці завершувалися домінантами культових та громадських споруд. У багатших містах з'явилися бастіонні фортифікації, споруджувані запрошеними інженерами. В Станіславі, де середмістя і укріплення закладалися одночасно, позначився вплив французької інженерної та містобудівельної школи, помітний у тісному геометричному зв'язку абрису укріплень з модульною сіткою середмістя.

Ідейно-художній зміст ансамблів середмість XVII ст. збагатився внаслідок актуалізації проблематики церковної унії, пов'язаної через контрреформацію з контекстом культури католицьких держав Європи.

Символ церкви, Небесного Єрусалиму, покладений в основу плану міського форуму, дістав підтримку в розміщенні конфесійних громад за сторонами світу відповідно до залежностей, що існували в конфесійному макрокосмі. Таке поліконфесійне наповнення міста, яке зустрічаємо в Станіславі, можливо, було в XVII ст. чи не єдине в магнатському місті Галичини.

Є. КОВАЛЬЧИК *(Польща)*

# ПІЗНЬОБАРОККОВІ МАГНАТСЬКІ РЕЗИДЕНЦІЇ НА ВОЛИНІ ТА ЛЬВІВЩИНІ

У контексті даної роботи цілком закономірно постає питання про європейський характер діяльності фундаторів і архітекторів резиденцій на Волині та Львівщині. Прикметно, що при будівництві палаців і розбивці садів смак і воля фундаторів відігравали вирішальну роль. У XVIII ст. магнати мали можливість отримувати початкові знання про цивільну і фортифікаційну архітектуру, слухаючи приватні лекції про неї на батьківщині та за кордоном, де за програмою відвідували королівські й князівські палаци, фортеці та костьоли. Подорожі до Чехії, Австрії, Італії, Франції і Голландії сприяли виробленню не лише гарних манер, а й художнього смаку. Звідти привозили альбоми із зображенням палаців і міст, а також підручники з архітектури.

Фундатори приймали кожен проект починаючи від загальної концепції і закінчуючи найменшою архітектурною деталлю. Власне кажучи, вони виступали співтворцями своїх надбань у царині як ідейної програми, так і художньої форми, користуючись при цьому щедро ілюстрованими книгами про архітектуру. Характерним з цієї точки зору є опис бібліотеки Мнішеків у Мурованих Ляшках, укладений 1748 р. після смерті краківського кастеляна Йозефа Вандаліна Мнішека. Серед кількох десятків книг про цивільну і фортифікаційну архітектуру, крім стародавнього Вітрувія, тут знаходилися трактати італійців Джіроламо Катаніо, Джакомо Бароцці та Віньйола, Андреа дель Поццо та німця Ніколауса Гольдмана. Найбільш представлені все ж праці французів Франсуа Блонделя, Жана Маро, П'єра ле Мюса. Суттєве місце займали альбоми з гравюрами античних краєвидів і тогочасних будівель Рима, Парижа, Версаля. В бібліотеці Мнішеків був також найпопулярніший французький трактат про теорію і практику мистецтва садівництва А. Ж. Дезальє Д'Аржанвілля (одне з численних видань, що з'являлися від 1709 р.) [1].

Відповідно до рицарсько-міщанської етики заняття архітектурою і декоративним садівництвом вважалося шляхетним. Тому магнати виявляли живий інтерес до цих галузей мистецтва. Зразком для них служили також польські королі Ян III та Август II, яким належала значна ініціатива в справах архітектури і садівництва.

Серед фундаторів резиденцій треба назвати принаймні чотирьох, котрі спеціально займалися художніми справами. Передусім це Михайло Серваци Вишневецький — останній з могутнього роду (пом. 1744), великий канцлер і гетьман литовський, людина освічена, творець резиденції у Вишневці [2], а також Єжи Станіслав Дзедушицький — конюший, коронний літератор і колекціонер творів мистецтва, автор недовговічної резиденції в Цуцуловцях [3]. Багато будував князь Михайло Казімеж Радзивілл — несвізький та олицький володар майорату, гетьман великий литовський, котрий давав до опрацювання архітекторам «абриси, накреслені власною рукою» [4]. Видатною постаттю був князь Юзеф Олександр Яблоновський — учений і меценат учених, колекціонер творів мистецтва, фундатор замкової резиденції в Лахви-

© Є. Ковальчик, 1991

чах на Волині[5]. З названої четвірки лише Радзивілл — литовець, решта — представники старої місцевої аристократії українського походження, що давно сполонізувались.

Архітектори, які брали участь у проектуванні та здійснювали контроль за будівництвом, представляли різні національності — французьку, італійську, німецьку, польську. Серед французів виділялися двоє: Якуб Дапре Бланже та П'єр Ріко де Тірргей.

Майор королівських військ Якуб Дапре Бланже багато років працював придворним архітектором Вишневецьких. Нещодавно стало відомо, що він був автором костьолу босих кармелітів у Вишневці, в склепі якого й похований (пом. 20 лютого 1724 р.). Бланже не встиг реалізувати наміру вибудування при костьолі каплиці-мавзолею для себе і своєї родини. Він працював і в інших місцевостях[6]. Р. Афтаназі цілком слушно пов'язує з його іменем авторство проекту фортифікаційної резиденції у Вишневці[7].

У біографії архітектора П'єра Ріко де Тірргея львівський період тривав заледве чотири роки (1757—1760), але був значним завдяки проектуванню чудової резиденції в Кристинополі для київського воєводи (1757—1760) Францішка Салези Потоцького, а також двох палаців в околицях Львова — для коронного підчашого (1758) Щенсного-Чацького й для Антоні Бєльського[8].

Серед італійців виділялися Антоні Кастеллі й Павло Антоні Фонтана. Кастеллі був пов'язаний більше десяти років із Жовквою. Його залучив до праці тут ще королевич Якуб Собеський. Від нього отримав у 1737 р. землеволодіння у Винниках Львівської обл.[9] Після смерті Якуба і його дочки княжни Кароліни де Буйон працював від 1741 р. у князя Михайла Казімежа Радзивілла, модернізуючи замок у Жовкві[10]. Трохи раніше, в 1739 р., реставрував палац коронного кухмістра Бернарда Гоздзського в Кукізові[11]. Для нього він, очевидно, будував і двір у Жовтаньцях біля Жовкви[12]. Кастеллі був, безперечно, архітектором високого рангу. Помер він у Жовкві 1747 р., залишаючи сиротою сина, а також «красиві картини», численні проекти і бібліотеку[13].

Широковідома діяльність Павла Антоні Фонтани — придворного архітектора князя, великого литовського маршалка Павла Кароля Сангушка, а потім його дружини Барбари Уршулі з Дунінів. Фонтана був пов'язаний з Волинню і резиденцією Сангушків у Ізяславі впродовж 20 років, від 1746 аж до смерті в 1765 (попередньо працював при дворі князя в Любартові)[14]. До його творчого доробку відносять чудовий палац в Ізяславі (1746—1757)[15]. Тут же він збудував собі розкішний дерев'яний будинок (1757)[16]. На підставі певних аналогій з палацом в Ізяславі можна вважати Фонтану автором проекту палацу Вишневецьких — Мнішеків у Чайчинцях біля Кременця, відомого лише з малюнків Наполеона Орди[17].

Що стосується архітекторів-німців, то на перше місце слід висунути Бернарда Мердерера, прозваного Меретином. Протягом 20 років (від близько 1738 аж до смерті в 1759) він жив і працював у Львові; в 1715 р. Август III подарував йому привілеї і титул королівського архітектора. Його доробок крім багатьох церков на чолі з кафедральним собором св. Юра включає також палаци. Для свого протектора, члена магістрата лікаря Кароля Гарані він спорудив близько 1740 р. палац у Галицькому передмісті (згодом палац перейшов до Антоні Бєльського, змодернізував його архітектор Ріко де Тірргей). Ним здійснена перебудова кількох міських палаців, зокрема для Сапегів на площі Ринок, 10 (за проек-



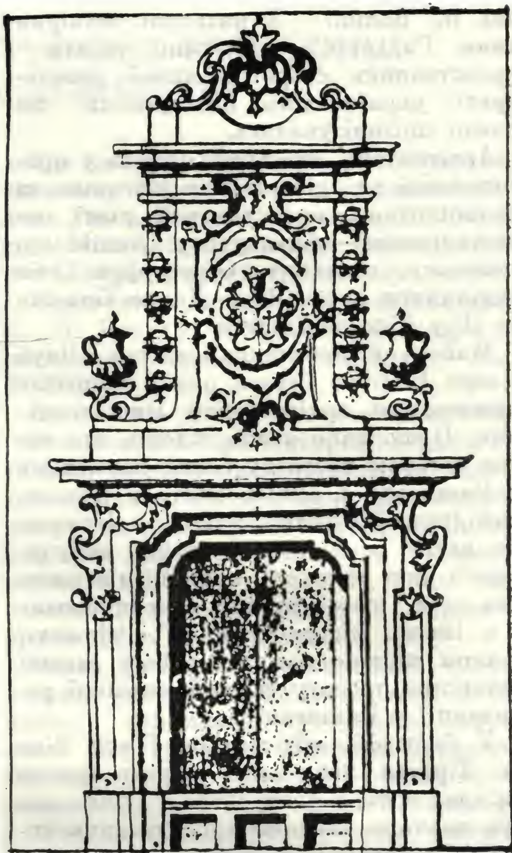
**Палац митрополита Леона Шептицького.**

том архітектора Яна де Вітта) і для дружини українського воєводи[18], вдови по Яну Станіславу Яблоновському, Джоанни де Бетюн (близько 1744).

Другим після Меретина відомим архітектором німецького походження, котрий працював у Львові, був Ян Канти Фесінгер. Він автор проекту і керівник будівництва палацу греко-католицького митрополита Леона Шептицького при кафедральному соборі св. Юра (близько 1772)[19].

Польські архітектори відігравали у самому Львові другорядну роль. Так, цеховий будівничий Марцін Урбанік, який, щоправда, завдяки протекції отримав перед 1753 р. від гетьмана Михайла Казімежа Радзивілла титул королівського архітектора, виступав швидше виконавцем чужих проектів — Меретина і Яна де Вітта (палац Сапегів на площі Ринок, 10), Кастеллі (палац Радзивіллів у Краківському передмісті, 1745)[20].

Вищу від Урбаніка професійну кваліфікацію мав Петро Полейовський, що теж вийшов з цехової організації і був відзначений Станіславом Августом титулом секретаря і королівського архітектора в 1765 р.[21] Він автор кількох палаців у Львові, зокрема на площі Ринок, 3 для подольської воєводи-



**Проект каміна для палацу Ігнація Вишневецького.**

ни Францішки Жевуської (проект 1770)[22].

Високий професійний рівень виявляли польські військові архітектори, які залишилися на службі у гетьмана Михайла Казімежа Радзивілла. З них варто назвати принаймні двох — Волочка та Якуба Фричинського. Загадковою постаттю був хорунжий Волочко, що походив з Білорусії — з Несвіжа. Після смерті Кастеллі він робив проекти внутрішніх частин замку в Жовкві (1747—1752)[23] і палацу Радзивіллів у Львові (1747)[24].

Якуб Фричинський дослужився у гетьмана від поручика до генерала. Очолюючи гарнізон, енергійно закінчував модернізацію замку в Жовкві (1753—1755)[25]. Його численні проекти свідчили про пізньобарокковий характер внутрішнього оформлення палаців в Олиці й Жовкві. Він працював в олицького володаря майорату від 1748 до 1757 р.[26]

Серед польських архітекторів на Волині та Львівщині найбільшої слави здобув чернечий архітектор єзуїт Павло Гіжицький завдяки своїй багатогранній і плідній діяльності протягом 40 років (пом. 1762). Відомо, що він займався також і світською архітектурою: проектував палац Станіслава Вінценти Яблоновського в Нижеєві біля Станіслава (тепер Івано-Франківськ) в 1742 чи 1743 р. Зберігся його проект каміна для палацу радогоньського старости[27] Ігнація Вишневецького.

Великі магнатські резиденції на території Волині та Львівщини відзначалися розмаїттям просторових композицій, що спричинено головним чином індивідуальними смаками фундаторів і досвідом архітекторів — вихідців з багатьох держав. Не можна не враховувати також ролі традиції і свідомого звернення до здобутків попереднього століття. Як і раніше, для могутніх магнатських родів були характерними замкові резиденції, де нові палаци вписувались у межі бастіонних укріплень з XVII ст., споруджених за італійською традицією «palazzo in fortezza». Так, замки Вишневецьких у Вишневці, Радзивіллів в Олиці, Сангушків в Ізяславі, Чарторийських у Корці, Любомирських у Ровно продовжували тип оборонної садиби з попереднього століття: Збаразьких у Збаражі, Собеських у Золочеві, Конецпольських у Бродах і Підгірцях[28]. У XVIII ст. укріплені резиденції з бастіонами, ровом і вежею на брамі символізували садибу заможного



**Замок Чарторийських у Корці. Крило з надбрамною вежею, вигляд з боку укріплення. Фото 1933 р.**

господаря, власника замку, родового феодала[29]. Тепер, коли Речі Посполитій більше не загрожували турецько-татарські нашестя, укріплення служили для оборони від повсталих селян і від нападів сусіда. Тому й далі зберігали, а подекуди й модернізували старі укріплення. Відомий навіть випадок побудови нових укріплень у середині XVIII ст. князем Юзефом Олександром Яблоновським у Лахвичах. Величний палацовий ансамбль з садом, що вписувався в п'ятикутне укріплення з бастіонами і розміщувався на острові посеред озера, був, власне, демонстрацією майже королівської розкоші. Щотижня князь Яблоновський, сидячи на троні у великому залі під балдахіном з митрою на голові, приймав присягу і звіти своїх васалів — шляхти, управителів, урядників[30].

У резиденціях оборонного типу палацові будівлі сполучалися з укріпленнями традиційно за допомогою куртин (Олика, Броди) або шляхом вільно скомпонованих у просторі чотирикутних чи п'ятикутних фортифікацій (Вишневець, Ізяслав, Ровно). В основу просторової композиції покладено принцип вісьовості. На одній лінії розміщувались вежа чи велика брама при вході та корпус палацу, що стояв на



Замок Радзивіллів в Олиці. Крило з надбрамною вежею, вигляд з боку укріплення. Фото 1925 р.

просторому дворі (Вишневець, Олика, Корець). Більшої ваги набувають флігелі, що стають щораз довшими й значнішими з огляду на зростаючу чисельність двірні та гостей.

Яскравим прикладом пізньобароккової замкової резиденції служить садиба гетьмана Михайла Казімежа Радзивілла в Олиці — столиці майорату [31]. На противагу бастіонним укріпленням XVII ст. тут архітектура відзначалась монументальністю і суворою вісьовою композицією. Внаслідок підвищення давнє сходове крило палацу, розташоване навпроти брами, вмістило тепер великий зал у два яруси. Всі інші крила двох'ярусні, оточені пілястрами великого ордера. Особливої монументальності набуло надбрамне крило, яке з'єднувалося з бічними крилами за допомогою чвертьколових арок. З'єднання такого типу попереджало появу чвертьколових галерей у польських палацах останньої чверті XVIII ст. Як і в замках Радзивіллів у Несвіжу та Бялій, олицька брама була удвоєна. Передня, нижча отримала вигляд тріумфальної брами на фасад і костьолу, оскільки над брамним проїздом розміщувалась каплиця. Включена в крило замку, ця брама мала у плані видовжений восьмикутник; з боку двору вона динамічно вигнута і нагадує раковину на осі. Мотив такої раковини на фасаді продовжує європейську ренесансну традицію, що бере початок від палацу Бельведер у Ватікані роботи Браманті. Друга, внутрішня брама увінчувалась двох'ярусною вежею з годинником. Невідомим залишився автор проекту обох брам, які почали будуватися в 1755 р. після попередньої закладки фундаменту [32]. Роботи проводив сеньйор Кнакфус, котрий був також садів-

ником [33]. Варто зауважити, що в 1746—1751 рр. при дворі Радзивілла в Несвіжу працював відомий італійський архітектор Мауріціо Педетті [34], а архітектор Якуб Фричинський споруджував для гетьмана за власними проектами замок у Жовкві та наглядав за роботами в Олиці [35].

У першій половині XVIII ст. розповсюджений тип резиденції без фортифікацій, тобто «відкриті» садиби. Характерний приклад — літня резиденція львівських католицьких архієпископів в Оброшині під Львовом, збудована близько 1730 р. Яном Скарбком і розширена у 1768 р. Вацлавом Сєраковським [36]. Такі садиби обов'язково мали осьову видовжену конструкцію з палацом, якому передував двір, і садом, що знаходився далеко за палацом. Інколи перед палацом на французький (версальський) манер робили два двори: передній, оточений по боках стайнями і каретними сараями, та парадний, або почесний, перед фасадом палацу, обставлений флігелями для двірні та гостей. Ці двори відділялись або додатковою внутрішньою огорожею, або тільки звуженням парадного двору за допомогою виступаючих флігелів, як, наприклад, у Вишневці, Кристинополі й Оброшині.

У Вишневці маємо цікаву спробу включення в межі фортифікацій забудови французького типу з палацом і двома дворами на одній осі та двохтерасним садом, розміщеним збоку на другій осі, але паралельно до головної забудови. Ці дві осі пов'язані між собою поперечними осями. Таке розташування саду викликане обмаллю території за палацом.

У деяких резиденціях без укріплень свідомо зберігались замкові форми через повторення повністю закритого двору. Особливо помітно це на прикладі згадуваної резиденції київського воєводи Францішка Салези Потоцького в



Палац львівських католицьких архієпископів в Оброшині.

Кристинополі [37]. Цій осьовій забудові з палацом між дворами і садом Ріко де Тірргей надав замкового характеру, оточивши резиденцію з трьох сторін водним каналом і розмістивши вхідну вежу на осі, а також завдяки компактній забудові навколо парадного двору. Шестикутна форма останнього додатково підкреслювала схожість із замком. У Кристинополі до того ж відбулося цілковите відокремлення переднього і парадного дворів, які знаходились тепер на протилежних кінцях резиденції. Просторова композиція резиденції характеризувалася ще і тим, що крім двох «класичних» дворів на осі по боках розміщались господарчі двори: біля переднього з правої сторони — каретні сараї, біля парадного зліва — стайні, справа — кухні. Брама при в'їзді на передній двір отримала форму тріумфальної арки (близько 1770, архітектор Зельнер), бо вела до резиденції «малого короля на Русі», як назвав Францішка Салезу Потоцького дослідник [38—39]. Такому возвеличенню не завадила відсутність у воєводи будь-яких воєнних успіхів, вистачало того, що фундатор був сенатором.

Велику увагу приділяли брамам до резиденцій, оскільки вони являли собою візитну карточку власника маєтку. Їм надавали величності, змістом,



**Палац Вишневецьких у Вишневці. Фото до 1939 р.**

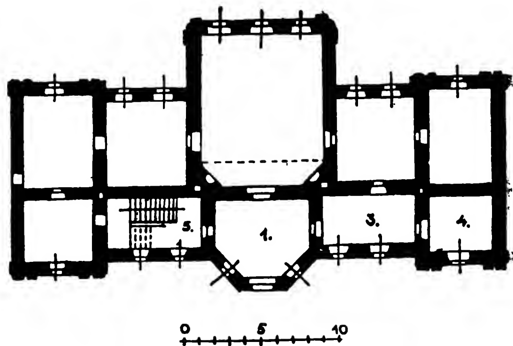
а інколи і формою вони нагадували античні тріумфальні брами. Крім Кристинополя й Олиці такою була трьохпрогінна брама а-ля антика з написами над арковим проїздом, що вела до замку в Конюхах на Волині, відбудованого в 1721 р. красноставським старостою Миколою Потоцьким [40]. Однак найвеличніша серед них брама до замку Любомирських — Сангушків в Ізяславі. Вона мала форму довгої стіни, архітектурно оформленої і розділеної доричними чи тосканськими пілястрами на сім прольотів з п'ятьма відкритими арками. Середня арка вища і прикрашена надбалковим перекриттям і трикутним щитом. Композиційно брама поєднувалася з четвертьколовою арковою галереєю, що йшла за нею поміж палацом і флігелем. Таке вирішення брами було єдиним у своєму роді не лише на Волині, а й у всій Речі Посполитій. На жаль, бароккова композиція, про яку йдеться, відома з загалом достовірних малюнків Наполеона Орди [41], не датована точно, не відомі також її творці. Очевидно, її автор — попередник архітектора Павла Антоні Фонтани.

У першій половині XVIII ст. залишалася сильною італійсько-французька за генезисом традиція розміщення палацу на видовженому плані з фланговими вежовими еркерами квадратної чи прямокутної форми. Така просторова композиція була розповсюджена в третій чверті XVII ст. в Центральній Польщі, а також на Королівській Русі головним чином завдяки численним проектам і реалізації їх сполонізованим голландцем Тильманом з Гамерен [42]. Такий тип забудови мав дерев'яний двоповерховий палац Яна III в Кукізові, очевидно, за проектом Августина Лоцці (близько 1690) [43]. Не випадково схожий на творіння Тильмана просторий палац у Вишневці, фундатором якого був князь Михайло Северин Вишневецький; палац запроектований у 1720 р., як виявилося, французьким архітектором Якубом Дапре Бланже (реалізований після 1731) [44].

Близьке до Тильманового і оздоблення фасаду центральним ризалітом, вищим від двох'ярусного корпусу з мезоніном і увінчаним трикутним щитом, так само, як і підкреслення рустом на-

ріжної частини й оздоблення корпусу бічними еркерами, вищими на один ярус, а також розміщення аркових галерей поміж ризалітами на задньому фасаді [45]. Вишневецький палац продовжує вищезгадану традицію і щодо оздоблення вежовими павільйонами крил, що тягнуться вздовж корпусу і перпендикулярно до нього, і щодо покриття цих павільйонів мансардовими дахами. Мабуть, задавнені аналогії, відшукані В. і Г. Лукомськими у французькій архітектурі часів Генріха IV [46]. Не має слушності також припущення З. Ревського, що палац у Вишневці перебудував для Мнішеків архітектор Ріко де Тірргей близько 1760 р.[47]

Походження наріжних павільйонів у палацах часто пов'язують з появою полігональних ризалітів у центрі фасаду, за якими знаходиться восьмикутний чи овальний вестибюль з парадними сходами. Таке рішення також походить з Франції XVII ст. Пропагувалось воно і в архітектурних трактатах XVIII ст. (зокрема, Х. Е. Брізо, 1743). На Львівщині маємо два цікавих приклади з таким рішенням. Це згадувані архієпископський палац в Оброшині, а також палац Антонія Бєльського у Львові, напевне, роботи Меретина, перебудований Ріко де Тірргеєм. Щоправда, відомі схожі більш ранні кілька проектів і їх реалізації Тильмана (палац С. Х. Любомирського в Пулавах) і його кола (палац Бєлінських в Отвоцьку) [48]. Різниця полягала в тому, що полігональні ризаліти Тильман вживав з того боку палацу, де був сад, і вони прикривали салони, розміщені на осі за вестибюлем. Палац в Оброшині пов'язували з варшавським середовищем, і його проект помилково приписували Якубу Фонтані [49]. Близьке до оброшинського рішення з багатокутним ризалітом на фронтоні з'явилося у Варшаві значно пізніше. Це палац Шанявського (Бланка) по вул. Сенаторській, спору-




Палац Кароля Гарані (згодом А. Бєльського) у Львові. План.

джений у 1762—1764 рр. за проектом Шимона Богуміла Зуги. Взірцем для палацу в Оброшині міг стати, крім французьких, палац у Підгірцях — праця новаторська з багатьох поглядів. Зараз важко назвати автора оброшинського палацу. Певні аналогії з пізніше вибудованим львівським палацом Антонія Бєльського не є точним свідченням того, що спроектував його Меретин. Різниця в структурі й оздобленні — палац в Оброшині має гранчасті павільйони, наріжні еркери і вищий верхній поверх, а в львівському палаці ризаліти досить пласкі, а також вищий, і цим самим важливіший нижній поверх — вказує на пізнішу стильову фазу львівського палацу.

Розглядаючи питання авторства палацу в Оброшині, варто припустити, що його проектували два архітектори, оскільки, як уже зазначалось, ця резиденція споруджувалась у два етапи. Перший пізньобарокковий, близько 1730 р., коли було збудовано палац, і другий близько 1768 р.,[50] який можна було б назвати рококовим, якби забудова, що оточує палац, мала вихилясту лінію з розміщеними на ній під нахилом флігелями при кордегардіях і восьмикутними господарчими павільйонами. Рішення оброшинского архітектора за-



Палац Павла Сангушка в Ізяславі. Літографія за малюнком Н. Орди 1872 р.

крити передній двір навкісними мурами наводить на думку про аналогію з рішенням архітектора Яуха в гродненському Новому Замку Августа III.

Опрацювання серединного ризаліту, що заслуговує на особливу увагу, мало місце у вищезгадуваному ізяславському палаці князя Павла Кароля Сангушка і Барбари Уршулі з Дунінів [51]. Його автор Павло Антоні Фонтана запроектував на осі палацу монументальний овальний у плані вестибюль з двобічними пристінними сходами. Ця частина палацу утворювала своєрідний центральний автономний храм, лише наполовину включений в корпус палацу. «Храм» був оздоблений спереду монументальним чотирьохколонним портиком, що підтримував просте балкове перекриття з бічними виступами, і мав велике шоломовидне завершення. Ця композиція, власне, не мала аналогів в архітектурі Речі Посполитої періоду барокко. Єдиний, хоча й скромніший, відповідник — палац Пшебендовських у Варшаві 1727—1730 рр., також з випуклим ризалітом на фронтоні, виділеним у будівлі палацу там, де розміщався овальний вестибюль з монументальними двобічними пристінними сходами. Колони тут займають лише нижній ярус ризаліту. Більш плідним, безперечно, виявиться вивчення ширшого європейського генезису ізяславської резиденції, яка, на жаль, знаходиться зараз у напівзруйнованому стані.

З обох боків фасаду ізяславського палацу вміщено двохосьові ризаліти, увінчані напівовальними щитами, які залюбки вживав Фонтана і в культовій архітектурі. До коротких бічних частин палацового корпусу також примикали ризаліти, накриті двосхилими і пульпітоподібними дахами, що надавало йому вишуканості. Відзначався він і града-



Замок Родзивіллів (раніше Собеських) у Жовкві. Копія малюнка з кінця XVIII ст.

цією своїх частин — від найвищої посередині до нижчих з боків. Цю особливість спостерігаємо і в інших палацах, спроектованих самим Фонтаною чи зроблених під впливом його творінь. Гарним взірцем служили згадуваний літній палац Вишневецьких — Мнішеків у Чайчинцях[52] та дуже близький до нього палац Лопуських у Серебрищах поблизу Хелма, приписуваний Фонтані[53].

Винятковістю композиції серед пізньобароккових резиденцій Львівщини, безсумнівно, відзначається перебудований фасад замку в Жовкві. Після смерті в 1740 р. останньої з роду Собеських княжни Кароліни де Буйон жовківські маєтки перейшли до Михайла Казімежа Радзивілла. Жовківський замок набув величності завдяки появі на осі фасаду монументального центрального портика — з двокрилими сходами і серією статуй на них, з вісьма колонами коринфського ордера на високих п'єдесталах та увінчаного трикутним фронтоном, отже, витриманого в класичному палладіанському стилі,— а також завдяки видовженню двоповерхової арково-колонної галереї на всю ширину фасаду. Серед істориків мистецтва не було одностайної думки щодо часу виникнення портика. М. Осинський, наприклад, вважав, що його збудовано разом з усім замком на початку XVII ст. за Станіслава Жолкевського[54]. А. Мілобендзький, стверджуючи, що портик зведено за часів Яна III в 1686—1688 рр. і що проект належить Августину Лоцці, а реалізував його Петро Бебера, робив висновок: «Незважаючи на свою нетиповість, він був найпершим палацовим портиком на землях Речі Посполитої, якщо не брати до уваги еллінські портики у Варшаві та в палацах Тильмана»[55].

Однак додаткові архівні дослідження показали, що портик вибудований у 1741—1742 рр. за проектом Антоні Кас-



**Палац Вишневецьких у Вишневці. Дзеркальна галерея.**

телії[56]. Він став важливим новаторським досягненням архітектури класицизму на цих землях. А новатором виявився італійський архітектор, який, імовірно, походив з Венето, що могло б пояснити його звернення до палладіанської скульптури. Таким чином, портик жовківського замку випереджає появу класичної форми колонного портика перед замковим костьолом у Підгірцях (1752—1766), фундаторами якого були Вацлав і Анна Ржевуські[57] і який вважався до того часу новаторським.

Через кілька років після спорудження жовківського портика Радзивілл вирішив встановити на його сходах сім кам'яних статуй на високих постаментах[58]. У 1752—1753 рр. їх виконав львівський скульптор німецького походження[59] (його прізвище й досі не встановлено). Вибір постатей для втілення передбачав підкреслення родинних зв'язків Радзивіллів з тими, кому в минулому належала резиденція в Жовкві. Не випадково тому статуя Яна III, встановлена в центрі під горою, вінчала всю цю композицію. Колонний портик став своєрідним храмом уславлення роду. В другій половині XIX ст. частину замку було знесено: зникли аркові лоджії і колонний портик. Фігури з постаментами купив Олександр Стадніцький, оздобивши ними сад і неоготичний палац у Магєрові, але й там вони не збереглися[60].

Що стосується внутрішнього оформлення пізньобароккових палаців, то до нас дійшло дуже мало іконографічних свідчень, ще менше — автентичних пам'яток. Лише письмові джерела розповідають про надзвичайне багатство

внутрішнього оздоблення в магнатських резиденціях. Загальне уявлення щодо цього можна скласти на прикладі палаців у Вишневці, Олиці й Жовкві.

У зв'язку з орієнтацією на значну репрезентацію, на увічнення давності й величі роду в кожному резиденціональному палаці (так званій звичайній резиденції) знаходилася галерея портретів і предків, і польських королів, і найвідоміших станових мужів, сенаторів, міністрів тощо.

Принаймні до половини XVIII ст. внутрішня структура пізньобароккових палаців була симетричною, дзеркальною, з вестибюлем, де розміщалися репрезентаційні сходи, і салоном на осі. Важливу роль відігравав вестибюль зі сходами, котрі вели на перший поверх до великого салону, що мав більшу від решти приміщень висоту і прикрашався ризалітом. Наймонументальніше виглядав вестибюль з пристінними сходами в ізяславському палаці Сангушків. У першій половині XVIII ст., порівняно з XVII, апартаменти відрізнялися більшою кількістю різної величини приміщень і виконуваних ними функцій.

У вишневецькому палаці на особливу увагу заслуговує дзеркальна галерея — ряд залів у партері, амфіладно поєднаних широкими арковими переходами. Аркову форму вікон повторювали дзеркала, розміщені на протилежному боці. Це була своєрідна галерея князівсько-королівського роду Вишневецьких, що складалася з численних скульптурних і живописних портретів, полотен на історичну тему, із зразків зброї тощо. Довге приміщення галерейного типу з предметами мистецтва використовувалося в Польщі в середині XVII ст.,[61] звертався до нього Тильман з Гамерен[62]. У цьому випадку запозичення відбулося з Франції, де палацові галереї з'явилися вже в першій половині XVI ст. Масштабністю галерея у Вишневці, здається, перевищує ті, що мали резиденції Речі Посполитої в епоху барокко. Певним нововведенням тут була на французький манер дерев'яна обшивка на всю висоту стін. Орнаменти на пілястрах у клітинку і фестони нагадують так звані регентські, але такі, які походять ще з пізнього періоду правління Людовіка XVI. Картуш над арками в галереї вміщує поряд з гербом Вишневецьких герб Тронби, княгині Теклі з роду Радзивіллів, третьої дружини князя Михайла Серваци Вишневецького. Це наводить на думку, що галерейний декор виник після 1730 р.[63] (як і герби, декор датують 1731—1744 рр.). Однак скромні форми регентського орнаменту на пілястрах вказують на появу його в більш ранній період за проектом Якуба Дапре Бланже (близько 1720 р.). Герб Радзивіллів, так само, як і рококові бра, безперечно, доданий пізніше.

Інші внутрішні репрезентаційні частини палацових приміщень у Вишневці також були оздоблені панелями, полотняною оббивкою (шпалерами) і навіть — на голландський манер — керамічними та фарфоровими кахлями. Стелю прикрашали поліхромний живопис чи плафони на полотні в багатому алебастровому орнаментальному обрамленні. Серед інших виділявся кабінет в апартаментах княгині Теклі. Досконалістю відзначався тут камін французького типу висотою до стелі у вигляді шафи і з портретом нагорі. Вживався тоді й більш традиційний італійський тип каміна, що називався кантуровим, з димохідним ковпаком, який видавався вперед. У Вишневці він теж мав багатші форми[64]. Були у палаці також високі печі, облицьовані фарфоровими кахлями, якими у 1918 р. оздобили королівський замок у Вавелі[65].

Печі та каміни, а також апартаменти, викладені фарфоровими кахлями, характерні для палаців в Олиці, Жовкві та ін. Кахлі виготовляли на жовківській мануфактурі, заснованій ординатом

Михайлом Казімежем Радзивіллом у 1749 р. на зразок мануфактури Радзивіллів у Свєжні над Нєманом. Підприємством у Жовкві керував якийсь англієць, а художником був Олександр Струмецький, котрий покривав білі каххі кольоровими мисливськими сценками й архітектурними пейзажами, вписаними в позолочені орнаментальні рамки [66]. Вироби жовківської мануфактури надавали спорідненості внутрішнім приміщенням палаців на території Волині та Білорусії, особливо олицької і несвізької ординацій [67].

Чудовий салон знаходився в олицькому замку Радзивіллів, обладнаний перед 1755 р.[68] Репрезентативність цього приміщення висотою вісім метрів підкреслював великий корінфський ордер. Широкі поверхні стін були заповнені картинами великих розмірів. Гігантський французького типу камін, початково з портретом, оздоблений регентським орнаментом, який довгий час вживався на цій території, хоча в Центральній Польщі тоді панував рококовий орнамент.

Схожим на олицьке стало внутрішнє оформлення стін у жовківському палаці після модернізації його в середині XVIII ст., оскільки тут були той самий фундатор і в основному ті самі виконавці. Як зазначалось, проектантом у Жовкві виступав архітектор Антоні Кастеллі, якого після смерті заступив хорунжий Волочко, а потім — Якуб Фричинський. Відомі прізвища львівських майстрів, що брали участь у модернізації жовківського замку. Це скульптори Маркварт, Кулавський, Стебаньський [69].

Дуже подібними в Жовкві й Олиці були також каміни, очевидно, зроблені за проектом одного архітектора, можливо, Фричинського. Характерно, що після смерті Кастеллі стає більш ошатним алебастровий орнамент стелі в жовківському палаці [70]. Це дозволяє судити, що Кастеллі був прихильником класичної простоти і шляхетної скромності у внутрішньому оформленні палаців.

Олицькому і жовківському камінам близький за стилем проект каміна Павла Гіжицького для палацу радогонського старости Ігнація Вишневецького, датований 1755 р.[71] Привертає увагу включення до декору каміна сервізів для кави та чаю. Ці напої стали тоді модними не лише в салонах палаців, а й у монастирях.

Стильовий злам в оздобленні інтер'єрів відбувся завдяки проекту, розробленому Ріко де Тірргеєм для палацу Потоцьких у Кристинополі. Він запропонував орнаментальне вирішення приміщень цілком у стилі рококо. Щоправда, у Варшаві рококова орнаментика з'явилася ще 20 років тому (кабінет у палаці Францішка Бєлінського, оформлений в Парижі за проектом Н. А. Мейсоньєра, 1736). Але важко було б обстоювати думку, що Ріко перший ввів рококо до Львова.

Проект вестибюля і салону для кристинопольського палацу виказує поєднання нового стилю з давнішою традицією архітектурних ордерів. Стіни салону оздоблені пілястрами великого корінфського ордера, а на фоні панно в овальних тондо представлені погруддя в профіль а-ля антика. Але поділ площин дверей живою експресивною лінією, безперечно, рококовий. Вестибюльні пілясти теж рококові, капітель тут замінено орнаментом. Над вестибюлем планувалася бібліотека.

Пізньобарокковий і рококовий внутрішній вигляд палаців відзначався художнім плюралізмом. Поряд з орнаментальними капелами і декором французького типу зустрічаємо італійські форми у вирішенні ордерів, а також на голландський манер широке використання при облицюванні керамічної та фарфорової кахлі. Крім того, згідно з модою, кожен магнатський палац мав принаймні один китайський кабінет. Настінні

прикраси такого кабінету являли собою східні архітектурні та пейзажні мотиви, знаходилися тут меблі, кераміка і різні дрібнички, виконані у китайському стилі. Складним мистецтвом вважалася імітація червоного або чорного лаку, що становив тло для декоративних мотивів. Китайські кабінети були в олицькому і жовківському палацах. У Кристинополі Ріко де Тірргей планував аж два таких кабінети.

Щоб мати повне уявлення про пізньобароккові резиденції на розглядуваній території, слід було б проаналізувати також архітектуру будівель, що виконували господарчі функції, планування й архітектуру садів та звіринців, що входили в склад резиденцій. На жаль, межі статті не дозволяють цього зробити.

* * *

Різноманітні художні напрями, що походили з Франції, Італії, Голландії, Німеччини, навіть Китаю, переплітаючись у планувальному і архітектурному вирішенні резиденцій пізнього барокко, дали цікаві результати. Ці результати мають значення не лише для історичного архітектурного пейзажу Волині та Львівщини, а й для усієї Речі Посполитої цього періоду і Центральної Європи. Шкода, що цей незвичайний і багатогранний художній набуток, створений завдяки істотній участі закордонних архітекторів, а також локальних сил, був так жахливо знівечений у XX ст. внаслідок двох світових воєн і різних суспільно-політичних подій.

І. РУСИНА *(Чехо-Словаччина)*

# БАРОККОВА АРХІТЕКТУРА СЛОВАЧЧИНИ

Архітектура Словаччини першої половини XVII ст., як і архітектура інших країн Середньої Європи, характеризувалася розмаїттям способів відображення. У великих центрах західної Словаччини — в Братіславі, Нітрі та Трнаві — завдяки централістській і контрреформістській політиці імператорського двору вже з 1630 р. почав закріплюватися стиль раннього барокко. А на протестантському сході країни ще довго протягом XVII ст. з'являлися окремі твори у різних варіантах ренесансу, пізнього ренесансу і маньєризму.

На відміну від епохи Відродження на перший план тепер виходить культова архітектура. Через складне економічне становище в країні спочатку перевага надавалася барокковим перебудовам, аніж зведенню нових споруд (наприклад, орден францисканців). Передусім модернізували протестантські костьоли, що перейшли в результаті боротьби проти реформації до католиків (єзуїтів, урсулянок). Лише поява багатих контрреформаційних чернечих орденів і підтримка впливових дворянських родів і церковної аристократії (Пальффі, Естергазі, Ліппай) викликали рішучий перелом у будівництві.

Університетське місто Трнава — резиденція естергомського архієпископа і центр контрреформації — було одним із головних осередків архітектури раннього барокко. Стиль архітектурних творів тут, як і в інших великих містах Середньої Європи, визначали відомі італійські майстри (зокрема, Дж. Б. Карло-

© І. Русина, 1991



Університетський костьол у Трнаві.

не), а також прості ремісники із Північної Італії та Тіцинії. Мандрівні майстри складали добре організовані товариства, які разом з місцевими майстрами виконували всі роботи по спорудженню будівлі — починаючи з проекта і закінчуючи декоративним оформленням. Подібному товариству завдячуємо появою найкращої і найбільшої ранньобароккової споруди XVII ст. у Словаччині — Університетського костьолу в Трнаві. Він же костьол св. Іоанна Хрестителя, а також інвалідний.

Проект костьолу розробив Магістр Антоніо, зразком для якого служив віденський орденський костьол. Це була монументальна однонефна споруда з барокковими каплицями і фасадом з двома вежами. У 1629 р. при великій допомозі паладина М. Естергазі єзуїти почали, а в 1637 р. завершили її будівництво, яким керував італійський зодчий П. Спаццо.

У 1637—1640 рр. створено монументальний головний вівтар костьолу. Його автори — віденський різьбар Б. Книллінг і трнавський скульптор В. Стадлер, який також був автором скульптурної частини вівтаря. Ліпні прикраси у каплицях виконали італійські майстри Дж. Б. Россо і Дж. Торніні близько середини XVII ст. Неф оздобив ліпленням П. А. Конті у 1699 р., а через рік віденський художник Й. Е. Грубер розписав його циклом фресок про Іоанна Хрестителя.

У редукованому вигляді та в різних варіантах трнавська споруда стала прототипом єзуїтських костьолів XVII ст. у Тренчині та Кошіце. Єзуїтський костьол у Кошіце, пізніше премонстратський, збудував орден єзуїтів у 1670—1684 рр. при підтримці Ж. Батори. Його загальне архітектурно-композиційне вирішення близьке до трнавського, але тут розчленування фасаду виконано в традиціях пізнього ренесансу. Костьол відремонтовано й оформлено після пожеж 1700 і 1793 років, а в кінці XIX ст. знижено дахи обох веж.

У Трнаві одночасно з Університетським костьолом при підтримці кардинала Пазмáні францисканці також споруджують костьол, але у більш спрощеному вигляді. Цей ранньобарокковий костьол став, у свою чергу, зразком для францисканських монастирських костьолів у Пруске, Малацькі, Кремниці. Завдяки багатим дворянам, часто нововаверненим, окремі споруди в стилі барокко з'являються і на протестантському сході країни. Наприклад, при сприянні С. Любомирського піаристи зводять костьол і монастир у Подолинці (1647—1684).

У першій половині XVII ст., період посилення контрреформації, протестан-

там лише у виняткових випадках дозволялось будувати храми, до того ж, на відміну від католицьких, без веж та вівтаря. У Братіславі євангелісти збудували Великий (1636—1638) і Малий (1640) храми, а місцеві жителі Пезинця і Юри поблизу Братіслави тоді ж — молитовню. Щодо архітектурно-композиційного вирішення і декоративного оздоблення такі храми майже не відрізнялися від католицьких, як і дворянські каплиці у східній Словаччині, зокрема каплиця в замку Текелі в Кежмарці (1637). Більшість своїх храмів євангелісти змушені були передати католикам, але згідно з рішенням шопранського сейму 1681 р. почалося будівництво дерев'яних центральних храмів (Лештіни, 1688; Кежмарок, 1713—1717).

Осередком світської бароккової архітектури стала Братіслава — столиця і коронне місто Угорщини. Найбільш значними її явищами були перебудований Братіславський Град, палац П. Пальффі поблизу Града та літній архієпископський палац. Після 1630 р. угорський сейм доручив паладину П. Пальффі відбудувати Братіславський Град. Проект реконструкції Дж. Б. Карлоне у 1635—1649 рр. реалізував зодчий Й. Альберталл. У роботах крім місцевих майстрів брали участь також італійці Дж. Б. Россо і Дж. Петруччі. В цей самий час П. Пальффі почав споруджувати за проектом Дж. Б. Карлоне свій власний палац під Братіславським Градом (не існує). Літній архієпископський палац з великим парком був зведений у 1650 р. на замовлення Й. Ліппая (перебудовувався у XVIII і XX ст.).

Після 1660 р. на перший план знову виходить фортифікаційна архітектура, що було спричинено захопленням турками у 1663 р. нових замків, потім Нітри, Левіце та навислою загрозою над Братіславою. Імператорський інженер



Костьол єзуїтів у Кошіце.

Й. Пріамі розробив проекти нових укріплень Братіслави і Комарно, а в 1665—1668 рр. споруджено зіркоподібну фортецю Леопольдов.

Поразка турецької армії під Віднем (1683), а також поразка антигабсбурзької визвольної війни угорського народу (1711) знаменували, з одного боку, зміцнення абсолютизму Габсбургів, а з другого — розквіт мистецтва барокко. Відень став центром середньоєвропейського барокко. На зміну монументальному приходить радикальне барокко, збільшується пластичність розчленувань. Цей напрям характеризувався динамікою композиції фасадів, багатством технологій і декоративних елементів — веж, колон, пілястр, профільованих карнизів та ніш. Імператорська резиденція — Відень — визначала форму-



Каплиця св. Яна Милостивця в Братіславі.

вання бароккового мистецтва у Словаччині.

В період барокко реконструйовано єпископський кафедральний собор у Нітрі. 1721 р. Дж. Галльярді оздобив костьол багатими фресками, а 1732 р. віденські майстри створили головний вівтар у верхньому костьолі. В кінці першої половини XVIII ст. в будівлі з'явилися тріщини. У зв'язку з цим Й. Естергазі запросив архітектора Ф. А. Пілграма, за проектом якого споруджено нову систему підпір, перекрито частину нефа, перебудовано вежу й обновлено інтер'єр.

З перемогою контрреформації із Відня до Словаччини прибули інші чернечі ордени: капуцини, тринітари і брати милосердя. Через брак місця у внутрішньому місті вони поселялися за його стінами, де швидко споруджували костьоли і монастирі, в основному за австрійськими зразками.

Із першого покоління австрійських архітекторів — Я. Б. Фішер з Ерлаха, Й. Л. Гільдебрандт, Д. Мартінеллі — в Словаччині працював Мартінеллі, який близько 1690 р. на нітріанському соборі збудував камалдульський монастир (зараз вже зруйнований). Дані про діяльність двох інших зодчих у Словаччині не збереглися, хоча в деяких спорудах початку XVIII ст. помітна їх творча манера. Скажімо, на основі схожості з віденським храмом св. Петра автором братіславського тринітарського костьолу св. Троїці (1717—1723) одні дослідники вважають Гільдебрандта, інші — Ф. Янгла. Хоча у храмів різні фасади, і братіславський купол, на відміну від віденського, лише позначений ілюзорною фрескою. У той же час створювалися поодинокі бароккові костьоли з куполами, наприклад у Дубравці й Кошіце. Найбільш цікавою такою спорудою, на наш погляд, є каплиця св. Яна Милостивця у Братіславі.

Каплиця св. Яна Милостивця при соборі св. Мартіна була споруджена з ініціативи примаса Й. Естергазі в 1729—1732 рр., мабуть, за проектом Йозефа Емануела Фішера — сина Фішера з Ерлаха. Вона служила святинею для укладення останків Яна Милостивця і водночас як усипальня примаса. Її багаті скульптурні прикраси, вівтар св. Яна Милостивця і гробницю Й. Естергазі створив скульптор Г. Р. Доннер. Деякі дослідники вважають його також автором цієї каплиці. Доннер, як і Й. Е. Фішер, Д. Ф. Алліо та А. Е. Мартінеллі, є представником другої, молодшої генерації австрійських архітекторів, які працювали у Словаччині.

Найбільш вагомою і всебічною була діяльність молодшого Фішера з Ерлаха. Він працював у середній Словаччині —



Палац у Великому Бієле.



Премонстратський монастир і костьол в Ясові.

проектував гробниці, в 1733 р. розробив проект реконструкції вежі братіславської ратуші. Крім проекта вищезгаданої каплиці, йому приписують проект паулинського костьолу в Шамтіні.

Костьол і монастир у Шамтіні орден паулинів почав будувати після 1736 р. Проект з розмахом задуманого костьолу з фасадом і двома вежами, ймовірно, належав Й. Е. Фішеру, реалізовував його паулинський чернець М. Вепа. У декоративному оздобленні брали участь живописці Й. Й. Жамант і Я. Л. Краккер, головний вівтар спроектував у 1764 р. архітектор Ф. А. Гільдебрандт. У 1786 р., коли було заборонено орден, залишались незавершеними внутрішні роботи, і лише в 1864 р. збудовано вежу.

Архітектор Д. Ф. Алліо у 1736—1737 рр. взяв участь у реконструкції капуцинського костьолу в Братіславі, а А. Е. Мартінеллі став автором палацу у Великому Бієле (1722—1725). За своїм просторово-композиційним вирішенням він належить до групи бароккових палаців, споруджених, зокрема, у Бернолаково, Орлове, Великому Леваре.

Палац у Бернолаково був збудований для Й. Естергазі у 1712—1722 рр. за проектом невідомого архітектора, можливо, Й. Е. Фішера. За планом це П-подібна споруда, з почесним і переднім дворами, парадними сходами і центральним залом, всередині з багатим живописним оформленням. До палацу прилягав величезний парк з безліччю дріб-



**Бібліотека премонстратського монастиря в Ясові.**



**Палац у Голичі.**

них архітектурних творів. Близько середини XVIII ст. палац перебудовано Й. Феллнером. Подальші реконструкції проводилися у XX ст. (після пожежі у 1911 р. та після пошкоджень у 1945 р.).

Палац у Великому Бієле А. Е. Мартінеллі створив для кардинала Й. Чаки. Це старий тип палацу з чотирма крилами і з косо розміщеними вежами фасаду. Згідно з вимогами стилю барокко тут відсутнє четверте крило, відкрито вид на парк, а також підкреслено середній ризаліт з центральним залом. Під час другої світової війни, на жаль, постраждало багате оздоблення палацу, великі фрески роботи Дж. А. Галльярді, зникли картини.

На запрошення примаса Й. Естергазі в Словаччині з перервами протягом двох десятиріч працював віденський архітектор Ф. А. Пілграм (1699—1761). Його першими роботами тут були костьол і монастир елжбетинок у Братіславі (1739—1745). Неподалік він збудував схожий за стилем костьол для хрестоносців (зруйнований). Як уже зазначалось, Пілграм — автор проекту реконструкції нітріанського собору. Найбільші й найзначніші в його доробку премонстратський монастир і костьол в Ясові, будівництво яких завершено вже після смерті Пілграма (1745—1766).

Цей ансамбль загалом продовжує традиції австрійських бароккових споруд з костьолом, що має дві вежі й межує з корпусом прелатури і монастиря. Позаду розбитий у французькому стилі парк.



**Літній архієпископський палац у Братіславі.**

Пишні прикраси костьолу і монастиря виконували живописець Я. Л. Краккер, скульптор Я. А. Краус і ліпник Я. Хеннефогель. Будівництвом керував А. Цехмайстер. Споруда багаторазово ремонтувалась протягом XIX—XX ст.

Бібліотека премонстратського ясівського монастиря, без сумніву,— найкраще збережена історична бібліотека в Словаччині. На фресках її склепіння Я. Л. Краккер зобразив також ініціатора спорудження всього ясівського комплексу — препошта А. Сауберрера з моделлю костьолу і монастиря. Після заборони у 1787 р. ордену книги були розпродані. Пожежа 1792 р. пошкодила фрески та бібліотеку, і лише у 1802 р. їх реставрував Е. Шотт. Повернувшись 1802 р. у Ясів, премонстрати знову зібрали розпродану бібліотеку.

До досягнень бароккових майстрів слід віднести також їх спроби об'єднати ландшафт з містом. З одного боку, природа включалася в міське середовище, створювалися парки, сади і водойми. З другого — елементи міста переносилися у природу, будувалися каплиці, «богові муки», хрести, подячні будови і перш за все великі «Голгофи», що домінували над навколишнім ландшафтом (зокрема, у Банській Штявниці, Пряшеві).

«Голгофа» у Банській Штявниці з'явилась у 1744—1751 рр. на заміській горі з ініціативи єзуїтів. Біля підніжжя гори стоїть костьол, від нього звивисті доріжки ведуть до верхнього костьолу з двома вежами. Барокковий майстер



Палац Грассалковича в Братіславі. Інтер'єр.

А. Шмідт за допомогою природного ландшафту домігся тут гармонії всіх видів образотворчого мистецтва — архітектури, скульптури і живопису.

Колона св. Троїці в Кремниці споруджена у 1765—1772 рр. на замовлення міської думи посеред площі, на місці старого чумного стовпа. Її автори — М. Фогерль (архітектура колони, частина скульптурних робіт) і Д. Станетті (інші скульптурні роботи). Після смерті Станетті (1767) і Фогерля (1770) колону закінчував А. Майєр. Іконографічна програма монументального обеліску відповідала середньоєвропейській схемі чумних стовпів із св. Троїцею зверху.

Бароккові архітектори у співробітництві зі скульпторами часто виступали авторами дрібної архітектури — колон, вівтарів, гробниць, тріумфальних арок і траурних катафалків.

Францисканський костьол і монастир у Малацьках побудовано 1653 р. на місці старого укріпленого замку. Близько 1720 р. оригінальний головний вівтар замінено новим, цілком вирішеним у традиціях XVII ст. Костьол служив також усипальнею сім'ї Пальффі. Після 1732 р. поряд з головним вівтарем розміщено гробницю паладина М. Пальффі, виконану, мабуть, за проектом архітектора Й. Е. Фішера молодшого.

Період правління Марії Терезії (1740—1780) характеризувався економічною стабілізацією, появою прогресивних реформ, словом, значним підйомом у розвитку країни. Вагому роль у цьому відіграв угорський міністр, саксонсько-тешинський князь, який жив у Братіславському Граді. Братіслава стає політичним, економічним і культурним центром країни, що стимулювало, зокрема, широку будівельну діяльність, передусім у галузі світської архітектури. Якщо в першій половині XVIII ст. будували головним чином монастирі та костьоли, то починаючи з середини XVIII ст. перевага надається спорудженню палаців для аристократів. До першої групи таких палаців належать міські палаци, що зводились, як правило, на місці знесених будинків, наприклад палац Пальффі в Братіславі. Схожий характер побудови мали також й інші зразки світської архітектури, приміром дворянський конвикт у Трнаві (1747—1754), спроектований А. Кесслером, Журний будинок у Пряшеві.

Палац у Голичі був збудований 1612 р. на замовлення Ж. Форгаха. Це шестикутна у плані з наріжними вежами споруда. На початку XVIII ст. вона постраждала від пожежі, тому Форгах близько 1750 р. почав її реконструкцію в стилі барокко, якою керував А. Майєрхоффер. Зберігши первісний план,



Палац Мірбаха в Братіславі. Кімната з колекцією французької графіки.

архітектор створив новий фасад з вестибюлем і сходами, а вежі «вбрав» у бароккові шоломи. Одночасно інтер'єри палацу прикрашалися багатим ліпленням, живописом, авторами яких були Й. І. Мілдорфер і Ф. Й. Вієдон.

Другу групу складають приміські палаци. Переїжджаючи з провінції у міста, дворяни через брак тут ділянок будували свої просторі палаци в приміських садах. Наприклад, після 1769 р. на місці колишніх полів і садів перед Госпітальними воротами з'явився братіславський палац Аспремонта. Його автор — Й. Я. Таллгер. Більшість таких палаців споруджено в стилі барокко і рококо, хоча в кінці XVIII ст. в архітектурі дедалі помітнішим стає вплив класицизму.

Літній архіпископський палац у Братіславі збудовано у XVII ст. Близько 1740 р. при Й. Естергазі його реставрували. Подальшу перебудову здійснено у 1761—1765 рр. за проектом Ф. А. Гільдебрандта. Зокрема, обновлено фасад та інтер'єри, створено «двір пошани», огорожу з прикрасами в стилі рококо. До палацу примикав розпланований з широким розмахом сквер (парк), від якого після розбивки місцевості у XIX ст. на окремі ділянки залишилася лише основна частина. 1939 р. архітектор Беллуш пристосував палац для адміністративних цілей, яким він служить і донині.

Палац Грассалковича в Братіславі зведено після 1760 р. за ймовірним про-



Будинок «У Доброго пастиря» в Братіславі.

ектом А. Майєрхоффера. Домінантою будівлі є центральна частина з парадними сходами і залом, до якої приєднано два більш низьких крила, що закінчуються ризалітами.

В оздобленні інтер'єрів переважає стиль рококо, скульптурні прикраси вже виконані у стилі Людовіка XVI. Статуї в нішах, що персоніфікують пори року (Флора, Церера, Вакх, Вулкан), роботи скульптора Х. Ф. Байєра і його майстерні.

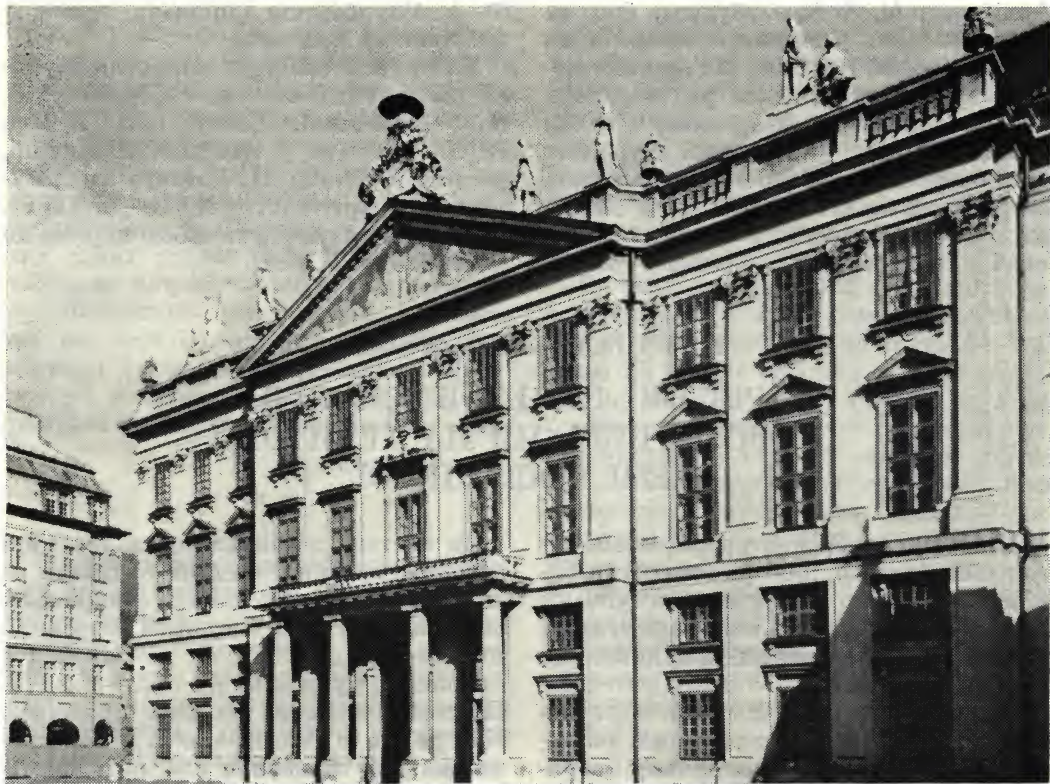
Архітектори часто проектували бароккові фасади середньовічних костьолів (францисканський костьол у Братіславі), вежі костьолів (в Кошіце і Братіславі), фасади світських споруд, передусім міських, зруйнування фортечних стін чи їх перебудову (Міхалська вежа у Братіславі).

Після замку в Голичі найбільш значної бароккової перебудови, мабуть, зазнав Братіславський Град у 1751—1768 рр. Роботами керував зодчий Ф. Ф. Рєомиш під наглядом імператорського архітектора Н. Пасассі. Зокрема, з'явилися новий вестибюль, парадні сходи, каплиця, цілком змінилися інтер'єри. Архітектор Ф. А. Гільдебрандт приєднав до Граду малий палац «Терезіанум» для намісника і його дружини (не зберігся).

1740 р. при Угорській палаті засновано будівельну канцелярію, яка проектувала державні споруди, наприклад казарми, приходи. Її перший архітектор — Дж. Б. Мартінеллі, автор будинку палати. Одним із самих впливових архітекторів був його послідовник Ф. А. Гільдебрандт (1719—1797). У стилі класицизму він збудував упродовж 1870—1872 рр. приміщення фармацевтичного факультету Трнавського університету, братіславський амбар для хліба (не зберігся) та переробив фасад і вежу собора св. Мартіна. У стилі класицизму працювали також наступні архітектори палати Й. Я. Таллгер і В. Лангер. Останній розробив плани трьох основних типів костьолів, які головним чином після патенту зводилися за Йосифа II по всій Словаччині.

У другій половині XVIII ст. в архітектурі паралельно з класицизмом розвивався стиль рококо. У західній Словаччині у цьому стилі створювалися міські палаци і будинки. Вони характеризувалися відходом від монументальності, інтимністю, багатим ліпним декором фасадів та інтер'єрів (палац Мірбаха і будинок «У Доброго пастиря» в Братіславі).

Палац Мірбаха створив у 1768—1770 рр. зодчий М. Хьоллрігл для багатого пивовара М. Спеха. Це одна з найбільш визначних міських споруд у стилі



Примаціальний палац у Братіславі.

рококо. Вона мала чотири крила, широкий фасад і багату рокайлеву орнаментику. Збереглися дві кімнати з колекцією французької графіки у стилі рококо початку XVIII ст. Палац переходив з рук у руки. Останній господар Е. Мірбах заповів його місту. Зараз тут знаходиться Братіславська галерея.

Будинок «У Доброго пастиря» (близько 1760), що отримав назву від скульптури Доброго пастиря,— один з найбільших скарбів середньоєвропейської міської архітектури. Наріжний триповерховий будинок, розміщений на схилі, в плані схожий на трапецію, невелике ядро розширює еркери. Господарі будинку часто мінялися, зараз у ньому експозиція Міського музею.

Стильові ознаки рококо з'явилися також на сході країни, як у новобудовах (літній палац «Дарданели» в Маркушовці, 1778), так і в оформленні споруд, виконаних в інших стилях (наприклад, ренесансного палацу в Маркушовці, будинків жителів Пряшева).

У кінці XVIII ст. головним напрямом в архітектурі став класицизм. Його формальні ознаки — підкреслення архітектоніки, строгість, монументальність, відхід від декоративности — помітні вже у перебудованому Вальхом Великому євангелічному храмі у Братіславі (1774—1777). Найбільш виразно цей стиль виявився у братіславському Примаціальному палаці (1778—1781).

Архітектор М. Хефель збудував його на місці знесеної резиденції примасів на замовлення Й. Бахтіані. На другому поверсі палацу розміщався ряд парадних залів, зв'язаних із Дзеркальним залом і каплицею св. Ладислава. Строгість архітектурних контурів пом'якшують скульптури на аттику роботи М. Кеглера і Ф. Й. Прокопа, а також тимпан, який прикрашала фреска роботи Ф. А. Маулбертша (знищена, замінена мозаїкою Е. Зметака).

Класицизм знайшов сприятливі умови для розвитку також у середній і східній Словаччині. Євангелічна церква Й. Я. Таллгера у Банській Штявниці, ратуша в Кошіце Й. Лангера завершують епоху архітектури XVII—XVIII ст. і водночас знаменують собою перехід до класицизму XIX ст.

Р. БРИКОВСЬКИЙ *(Польща)*

# ДЕРЕВ'ЯНІ КУЛЬТОВІ СПОРУДИ З ДВОМА ВЕЖАМИ НА ТЕРИТОРІЇ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ

Мистецтво доби контрреформації, засвідчене близько 1600 р. початками бароккового стилю, позначене поступовим відродженням у культовій архітектурі фасадів з двома вежами, що зникли ще в першій половині XV ст.[1] Цього разу бароккова схильність до репрезентативності, помпезності та ефектності не суперечила контрреформаційному спрямуванню католицизму, який надавав фасаду значення домінанти. Це відповідало змістові теоретичних трактатів з архітектури XVI ст. і рекомендаціям натхненників оновлення католицизму.

Протягом XVII й, особливо, XVIII ст. найвидатніші собори, репрезентаційні споруди багатих орденів або осередків пілігримства[2], а також кафедральні собори та каплиці, засновані знатними родами, отримали фасади з двома вежами. Характерні вони в цей час і для соборів уніатської церкви, для яких це було символом католицизму та відрізняло їх від п'ятикупольних православних споруд[3].

Звертаються до фасадів з двома вежами і при зведенні дерев'яних соборів. Але в даному випадку залежність двовежового фасаду від ролі культової споруди не така очевидна, адже дерев'яні собори з такими фасадами будували не лише в коронних містах (наприклад, костьол 1774 р. в Августові, перенесений 1849 р. до с. Яміни, або костьол у Тишовцях, фундований у 1722—1726 рр. Петром Потоцьким та його дружиною Катериною з Ходоровських) або приватних, які становили власність магнатів (зокрема, костьол у Томашів-Любельськім, фундація Замойських), а й у невеликих містечках (скажімо, в Яцмержі, Янові, Вишниці) та селах. Подібні дерев'яні споруди знаходимо також у єзуїтів (Слуцьк), кармелітів (Гудагай, Закрев), маріанів (Поріччя Маріанське-Гозлін), василіанів (Верхи біля Ковеля). Причому вибір місцевості для їх будівництва не залежав від осередку репрезентації цих орденів. Траплялося, що дві дерев'яні споруди з двома вежами зводилися в одному містечку (Ясениця Росельна в Малопольщі, колишнім Руськім воєводстві). Отже, вони були широко розповсюдженим явищем.

В європейській, зокрема польській, науковій літературі проблематика кам'-

© Р. Бриковський, 1991

яних бароккових фасадів з двома вежами вже висвітлювалася багато разів та в різних аспектах [4]. Водночас проблема аналогічних дерев'яних споруд ще не дістала грунтовного опрацювання. Звичайно йшлося, та й то побіжно, про вплив бароккової кам'яної архітектури на дерев'яне будівництво з наведенням тих самих прикладів [5]. Тим часом питання це потребує спеціального розгляду. Щоправда, вже існують, на жаль, ще не опубліковані дослідження (дисертації та праці співробітників Лабораторії консервації пам'яток), які спираються на первинні джерела [6].

* * *

Фасади з двома вежами при дерев'яних церквах зводилися або одночасно з самою церквою, або добудовувалися до вже споруджених соборів, як в Івановицях (1740), Улянові (1743), Данишеві (1868 чи 1895). У такий спосіб споруда збільшувалась, отримуючи додаткову поверхню. Траплялися випадки демонтування веж, органічно пов'язаних з церквами та споруджених одночасно з ними або ж добудованих пізніше, що було зумовлено помилками в конструкціях. (Наприклад, наприкінці XIX ст. розібрано вежі костьолу в Трусколясах з 1736 р. та костьолу в Водинах з 1776 р.; подібним чином втратили вежі церкви з таких місцевостей, як Гансьорів, Годугає, Опаль.) Відвідавши двовежову церкву XVIII ст. в Слупі, гість записав: «Вежі... дві в фасаді від заходу, які спричиняють церкві велику руїну своєю височиною та тягарем» [7]. У костьолі з містечка Гзи, що був споруджений 1723 р., на місці однієї з веж, розібраної 1765 р., одразу з'явилася нова [8].

Вежі мали зрубну, стовпчасторамову або комбіновану конструкцію. У плані вони були звичайно чотирьохкутними, як правило, квадратами, подекуди стрибкоподібно звужувалися догори. Траплялися також вежі з подвійними заокругленими надбудовами, однією більшою, другою меншою. К. Чижевський цілком слушно інтерпретує заокругленість веж як проекцію 8-кутника [9], хоча могла бути і проекція 16-кутника, значно ближча до кола.

На сьогодні відомі 144 дерев'яні культові споруди з двовежовими фасадами. З них збереглися 76, не існує 44, про долю 24 бракує інформації. Про споруди, що не збереглися, дізнаємося з поодиноких іконографічних документів, про частину з них — зі згадок у джерелах, які не додають істотних описових елементів. Бракує також докладної інформації про ряд тих споруд, які дійшли до нас.

Дерев'яні костьоли з двовежовими фасадами були різноманітними щодо планів — починаючи від найпростіших, однопросторових і закінчуючи дво- та багатокомпонентними.

Однопросторові плани, характерні для Литви, являли собою прямокутники, замкнені зі сходу, з виділеними у внутрішній частині пресбітерієм та закристіями (Анташава, р-н Купішкі, 1862). В свою чергу однонефні двочленні костьоли з нефами, наближеними до квадрата, та з великим пресбітерієм, замкненим з трьох боків, відтворюють план, започаткований ще в романському середньовіччі, який найкраще задовольняв літургічні потреби тогочасної сільської парафії [10]. Окремий різновид становлять трьохнефні собори, що набули такого вигляду переважно внаслідок пізніших перебудов. Трьохнефність тут імітується вузькими бічними нефами, утвореними за допомогою колон у центральному нефі, а подекуди й аркад, на які спирається стропило (Яцмерж, 1664; перебудовано у 1760—1768).

Однак насамперед двовежові фасади були пов'язані з соборами багаточлен-



Костьол у Мнихові.

ного планування. Серед них зареєстровано такі архітектонічні розв'язання (при цьому не беремо до уваги тип замикання пресбітерія — простий чи трьохбічний — та кількість закристій, що вважаємо не дуже істотним): однонефний на проекції подовженого восьмикутника з двома вежами від фронту та двома від пресбітерія (слуцький єзуїтський собор, 1714—1720) [11]; однонефний з трансептом та з пресбітерієм тієї самої ширини, що й неф (Дубікай, Литва, 1909); трьохнефний з виразно виявленими боковими нефами, ширина яких звичайно дорівнює половині центрального нефа, та з пресбітерієм шириною з центральний неф (Шалова, 1736; Йонішкіс, р-н Молети, XVIII ст.); трьохнефний з парою каплиць по боках (Трусколяси); трьохнефний з видимим трансептом, утвореним двома бічними каплицями при нефному корпусі (Піранє, 1732—1734); трьохнефний з рядом каплиць по боках нефного корпусу (Томашів-Любельський, 1627 (?) — 1727 (?)); трьохнефний з трансептом (Поріччя Маріанське-Гозлін, 1776); трьохнефний з трансептом та парою каплиць і парою закристій по боках подовженого пресбітерія, де трансепт та пресбітерій замкнені з трьох боків (Прянай, Литва, 1750); трьохнефний з трансептом та увінчуючим куполом (Мнихів, 1765—1770). У наведеній класифікації доцільно згадати про композиції зовні однопросторові, але у внутрішньому плануванні поділені на три нефи з пресбітерієм та закристіями по боках (Кампінос, 1773—1782).

Що стосується фасадів, то в польській кам'яній культовій архітектурі доби барокко панувала їх велика розмаїтість [12]. Крім трьох головних типів фасадів — без веж, одно- та двовежових — А. Мілош називає четвертий тип — з «ослиними вухами». Одночасно серед двовежових він пропонує розрізняти блокові, флангові, з центральним ризалітом та розширені [13].

Всі ці типи фасадів різною мірою використовувалися також у дерев'яній культовій архітектурі. Іконографічний матеріал свідчить, що фасади з центральним ризалітом та розширені носили поодинокий характер, звичайними ж були фасади блокові та флангові.

Двовежові та фасади з «ослиними вухами» частіше мали одну надбудову, рідше — дві (приміром, костьоли у Вилковишках, 1620; Шимбарку, 1736; Трусколясах, 1737; Вишниці, 1751). Виняткове явище — три надбудови (Камінь-Литовський, XVIII ст.) та в півтора яруса (Гансево, 1792—1794; Доротиче, XIX—XX ст.).

Блокові фасади могли мати собори з різним плануванням, але коли вежі занурені в цілісній західній частині корпусу церкви (Соли, 1699). Що стосує-



Костьол у Солах. Репродукція Я. Янсон.

ться флангових фасадів, то до них звертались у всіх випадках. Серед них можна виділити такі: фасади з вежами, висунутими від фронту соборного корпусу меншим чи більшим ризалітом (Томашів-Любельський); фасади з вежами, цілком добудованими від фронту (Кампінос); фасади з вежами, висунутими невеликим ризалітом від фронту та з боків собору (Поріччя Маріанське-Гозлін); фасади з вежами, розміщеними на рогах західної частини собору (Яцмерж, 1760).

Реконструйовані Є. Пашендою фасади з центральним ризалітом мали собор єзуїтів у Слуцьку [14] та значно пізніша за часом церква в Даугайляй (Литва, р-н Зарасай, 1883). В останній трьохнефній церкві з трансептом центральний неф висунутий від фронту на кшталт ризаліту перед вежею. Фронтальні елевації церков у Дубецьку на території Малопольщі (1751—1752) та пізнішого собору з Дубікай — це приклади розширених фасадів. Можливо, такого ж типу фасад має оборківський собор (Білорусія, 1773 (?)), який не зберігся і відомий за єдиним малюнком.

Більшість знаних двовежових фасадів дерев'яних церков увінчувалася трикутними щитами (Лисе, 1882). Траплялися щити у формі півкола (Вилковишки, Кампінос) та у різних плинних баркових формах (Смілгай, р-н Панавежіо, 1764; Поріччя Маріанське-Гозлін; Коркі, р-н Кєйдани, 1768; Імбрадас, р-н Зарасай, 1768; Квяткай, р-н Біржа, 1875). Виняткове завершення має фасад з трьома надбудовами у церкві з Бєлиці (XVIII ст.), обрамлений профільованим



Костьол у Томашів-Любельському.



Костьол у Лисому.

карнизом, над яким знаходилася ажурна балюстрада з колонками. Відомий також пізніший фасад із східчастим щитом (Доротиче). Крім того ажурні з візерунками парапети прикрашали підвішені між вежами балкони, які підкреслювали в такий спосіб поділ фасаду на дві надбудови, що називалися ще ганками, та часом спиралися на стовпчики (Єдвабне, 1736; Дроздово, 1737; Слупя, XVIII ст.), до того ж, за свідченням відвідувача, призначалися для капели. Ажурні балюстради оточували іноді й останній ярус веж (Дубецьк).

Для фасадів усіх чотирьох груп характерні невеликі чотирьохбічні передпокої, локалізовані за віссю церкви, а в церквах з фланговими фасадами вони займають цілий простір між вежами. Переважно їх розміщували у партері, але траплялися також двоповерхові (Томашів-Любельський). Виняток становлять три передпокої на фронтальній елевації (Шалова). Передпокої споруджувалися разом із соборами, відомі випадки й добудови їх (Глиноєцьк; Леково; Закрев, 1745). У просторах між вежами часом робили замість передпокоїв стовпчасті портики (Унецьк, 1871; Мохів, 1876; Данишів, 1868 чи 1895) або, як у Ясениці Росельній, надвішені фронтони (тут, зокрема, з хвилястою лінією), котрі спочатку, безперечно, спиралися на стовпчики або колонки.

Тип фасадів з «ослиними вухами», сформований в люблінському середовищі й поширений в XVII ст. на всій Речі Посполитій [15], знайшов аналогічне рішення в дерев'яній культовій архітектурі. Найстаріший такий фасад, дата

створення якого — 1620 р.— викликає сумнів, мав собор у Вилковишках біля Сейн (не зберігся)[16]. Прикладами з XVIII ст. можуть служити фасади соборів у Дзєрковіцах (1730—1748) на Люблінщині, в Шаловій на Підкарпатті, у Мнихові поблизу Сандомира, в Барчицях (1758) та Гансево, обидва на Мазовії, в Казимірові на Волині (XVIII (?) ст.). Відомі дерев'яні фасади з «ослиними вухами» були або одноярусними (Дзєрковіци, Барчиці, Мнихів), або двох'ярусними (Вилковишки, Шалова). До останніх можна віднести також півтораярусні фасади соборів з Гансево та Казимірова.

Фасади з «ослиними вухами» з'являлися й після XVIII ст., хоча не в таких досконалих формах. Заслуговують згадки, зокрема, собори в Анташаві та відбудований і модернізований після толеранційного указу 1905 р. собор у Цемковіцах (Білорусія).

Що стосується просторових форм, то про них можемо судити з поодиноких пам'яток, що збереглися, й іконографічного матеріалу. В минулому враження від собору, його форми, масштабу та декору, часом знаходили відбиття в спогадах сучасників. Так, про собор у Тишовцях, зведений коштом чернігівського воєводи Петра Потоцького та його дружини Катерини з Ходоровських, довідуємося, що він був «елегантною структурою»[17]. Собор у Вожучині, за свідченням відвідувача, мав «ззовні шість невеличких веж»[18], а собор в Унецьку — «форму італійської споруди з двома вежами»[19]. Такі згадки не дають змоги уявити, як детально виглядали ці собори, але вони говорять про їх небуденність. У 1786 р. Еварист граф Куропатницький занотував, що парафіяльна церква у Томашів-Любельськім має «добірну структуру»[20]. З цим важко не погодитись, адже церква збереглася дотепер і є найвидатнішим досягненням серед відомих дерев'яних соборів з двовежовим фасадом.



Костьол у Кампіносі.

Своєю формою двовежові собори виділялись в архітектурному ансамблі населеного пункту. Незважаючи на залежність форми від загального плану споруди, більшість таких соборів була багаточленною. Це здебільшого трьохнефні храми з трансептами чи каплицями або з ними обома та ще й із закристям, що разом з фронтальними вежами утворювали масив форми. Масштабність форми підкреслювали високі двосхилі дахи, переважно з однією спільною конструкцією для нефа та пресбітерія. Різниця у висоті дахів над цими двома компонентами якщо й існувала, однак була незначною (Піранє), і лише тоді



Костьол у Поріччі Маріанському-Гозліні.

діставала акцентуацію в загальній формі, коли пресбітерій мав винятково подовжені розміри (Яцмерж). У трьохнефних церквах форми подекуди додатково профілювалися за допомогою дахів базилікових структур (Нарев, 1753; Камінь-Литовський) або позірних базилік (Закрев, Варчице, 1758; Вилятково, 1761). Осібне місце займають собори, вежі та дахи яких увінчують куполи, істотно збільшуючи масив форми (слуцький єзуїтський собор; собор у Мнихові).

У теорії архітектури нового часу та в тридентських церковних рекомендаціях спеціально досліджувалося питання ролі фасаду [21]. Тому не будемо на ньому зупинятися, а лише підкреслимо, що для дерев'яних фасадів характерні ті самі композиційні норми, що й для кам'яних. Різниця в тому, що на дерев'яних фасадах позначилися властивості матеріалу. На відміну від кам'яних вони були значно скромнішими, крім того тут панували площинність та лінеарність поділів, оскільки бракувало спеціальних плит та ніш.

Аналіз ускладнюється тим, що небагато з уцілілих дерев'яних фасадів можна вважати автентичними. Адже впродовж століть вони неодноразово відновлювалися, значно частіше, ніж кам'яні фасади. Промовистий приклад — фасад собору в Шаловій (1736 та 1756), який зараз у верхньому ярусі підбитий дошками, а у нижньому зміцнений додатковими нашаруваннями, що набули дивних смерекоподібних форм. Модель цього собору з XVIII ст., що знаходиться в Національному музеї в Кракові,



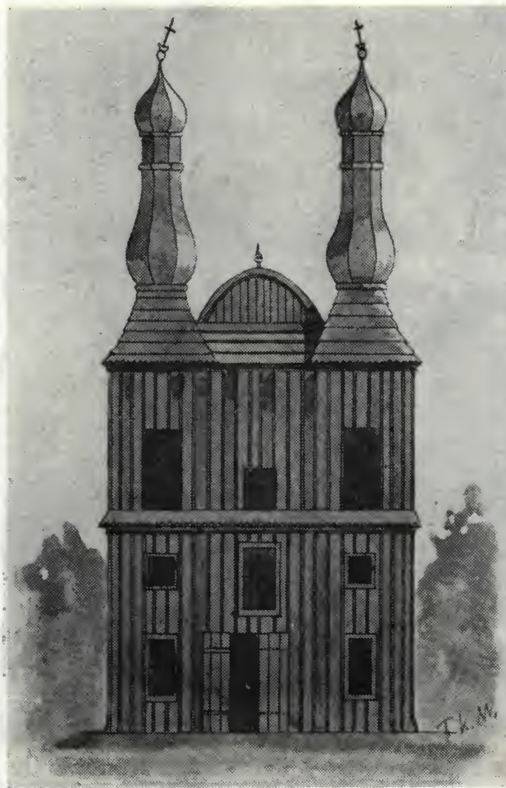
**Костьол у Закреві.**

свідчить, що спочатку не було також місця для трьох передпокоїв. Від первісного проекту фасаду збереглися лише виступи мурів. Але і тут виникає питання, що закладалось у проекті, а що змінилося під час реалізації або трансформації 20 років по тому?

Серед іконографічного матеріалу привертають увагу кілька цікавих та водночас автентичних дерев'яних фасадів, які переважно не збереглися. Розчленування фасадів, а точніше, їх міжвежових частин, композиційно подібних до бароккових фасадів першої половини XVIII ст., властиве церквам у Забжезє (1695) та Новому Мядзьолі (XVIII ст.). В першому випадку поділ виконано за допомогою окремих пілястрів (можливо, спочатку колон), у другому — за допомогою парних колон. Цілком пілястрове вирішення фасаду разом з вежами збереглося у костьолі з Прянай. Однак уціліла частина фасаду, за винятком карнизів, викликає сумнів щодо первісного його вигляду. Розчленований також фасад соборів з Мнихова та Оборків.

У першій половині XVIII ст. улюбленим було також розміщення флангових веж фасаду під кутом до подовжньої вісі споруди. Так поставлені вежі в єзуїтському соборі в Слуцьку та пізнішій уніатській церкві в місцевості Хоціслав (колишнє Брестське воєводство, 1789).

Пілястровий поділ півтораярусного фасаду, увінчаного «ослиними вухами», відомий з малюнків собору в Гансево. На малюнках можна побачити частково та цілком збережений поділ на вежах соборів відповідно в Солах і в Нареві. Цікаве розв'язання верхніх ярусів має вежа собору в Єзьорах біля Гродзєнки



Костьол у Вилковишках. Репродукція Я. Лангде.



Костьол у Дзєрковіцах.

(XVIII ст.), де карниз підтримують колони, розміщені в місцях косо обтесаних наріжних споруд.

На детальніший розгляд заслуговують два бароккових фасади соборів у Вишниці та Мсьцібові. Як свідчить запис 1758 р., собор у Вишниці «новий, дерев'яний, гарно збудований, закінчений 1751 р.   В центрі того собору вежа з залізним хрестом... На фасаді, в свою чергу, дві більші вежі» [22]. Впродовж 1811—1816 рр. вежі стояли нахиленими, внаслідок чого, напевно, їх незабаром розібрали. На фасаді розміщувались трохи висунуті вперед флангові вежі, а між ними — заглиблений двох'ярусний колонний портик. Вежі розчленовувались пілястрами.

Собор у Мсьцібові, датований загалом XVIII ст.[23], а найвірогідніше — його останньою третиною, мав одноярусний фасад та бічні елевації, розчленовані своєрідними канелюрними колонами; аналогічно вирішені наріжні деталі веж. Подібно обрамлялись вікна та завершення веж — у формі півкола.

З пізніших двовежових дерев'яних фасадів варті уваги неокласицистичний фасад собору в Данишеві (1895), добудований до церкви 1717 р., та фасад з неоготичними деталями собору з Нямаюнай (р-н Угмергес, Литва, 1878), відомі з єдиної фотографії.

При формуванні бароккових фасадів теоретики архітектури та теологи реко-



Костьол у Яцмержі до перебудови 1760 р.

мендували певну іконографічну програму, пов'язану з патроном парафії або фундатором собору. Ці рекомендації передбачали розміщення на плитах та в нішах фасадів тематично пов'язаних рельєфів, графіті, картин. У цьому відношенні дерев'яні фасади були значно скромнішими, що спричинено, як уже зазначалось, властивостями матеріалу. Принаймні відомі лише три приклади використання рельєфів на фасаді собору. Верхівка собору в Шаловій оздоблена трохи пізнішою від самої споруди фігурою архангела Михаїла, а верхівкою собору в Квяткай стала постать св. Яна Непомука. В обох випадках це представники патронів церков. Третя фігура, найвірогідніше воскреслого Христа, увінчує собор в Озьорах Гродненської обл.

Двовежові дерев'яні собори характеризували не лише латинський, а й східний напрямок у католицькій церкві, а у XVIII та XIX ст. до них звертаються також представники нехристиянських вірувань. Зокрема, так зводилися єврейські синагоги та магометанські мечеті. Дослідження їх утруднюється наявністю нечисленного матеріалу, хоча пошуки його тривають. Проблема зникнення таких споруд зв'язана певною мірою з безперервною боротьбою царської влади проти всього, що нагадувало про унію та про східний напрямок у католицькій церкві. Досить згадати антиуніатські заходи 1839 та 1875 років. Ще в минулому сторіччі перебудовували та нищили уніатські собори, а після другої світової війни зникли всі дерев'яні синагоги. Досі засвідчено існування 21 уніатської церкви (головним чином на території Великого Литовсь-



**Костьол у Шаловій.**

кого Князівства), двох синагог й однієї мечеті.

Аналізуючи відомі пам'ятки, доходимо висновку, що сприйняття двох веж у західному фасаді дерев'яної церкви було від початку пов'язане з латинізацією всієї просторової композиції споруди. Це особливо простежується в Білорусії.

Для таких церков характерні однонефні композиції — з квадратовими (Грудек, 1771) або, частіше, прямокутними нефами і вужчими пресбітеріями, звичайно з трибічним замкненням (Валовель, 1766; Мохра, 1792; Хоціслав) та трьохнефні — у формі зальній (Острівки, 1743) чи базиліковій (Росульна, 1849, обидві на коронних польських землях). На зламі XVIII—XIX ст. переважали зовні однопросторові, всередині ж трьохнефні композиції, як у згадуваному соборі з Кампіноса, де внутрішній простір ділився на три нефи з виділеними з корпусу вежами (Коденець, 1781), між якими поміщався заглиблений партер (Опаль, кінець XVIII ст.). Особливість такого планування полягає в тому, що вежі не від-

окремлюються, а втягуються в нефовий корпус, який набуває зального (Валовель) або базилікового (Дрогічин, XVIII ст.) вигляду.

Цілковиту латинізацію вбачаємо також у формуванні західних елевацій. Тут зустрічаємо фасади блокові (Степанки, 1780; Дрогічин; Дуцкіче, 1780) та флангові (Острівки; Опаль; Валювка, XVIII ст.; Коденець), фасади з ризалітом (Хоціслав) та з «ослиними вухами» (Валовель; Мохра). При фасадах влаштовувались часом більші або менші передпокої, навіть ганки, оперті на стовпчики (Дивін, XVIII ст.), так само як у деяких згаданих церквах плоцької дієцезії.

Окремо слід згадати про найстарішу дерев'яну двовежову церкву у Вошчаньцях біля Гродка Ягелонського, зафундовану Шептицькими на початку XVIII ст. На жаль, вигляд найістотнішої частини споруди — фронтальної елевації — невідомий. Це однопросторова, прямокутна у плані, замкнена трьома мурами зі сходу споруда, яка була досить спорадичним явищем на руських землях Корони. Вона яскравий приклад перехрещення місцевих традицій з тенденцією до латинізації. Це виявляється, зокрема, в пропорціональній неузгодженості між окремими компонентами: величезним куполом, накладеним на стиснений та видовжений масив споруди, покритої двосхилим дахом, та невеличкими, дрібнішими порівняно з спорудою двох'ярусними наріжними вежами, які ніби доклеєно із заходу до фронтальної елевації.

Площинні та частково просторові композиції відомих двовежових дерев'яних синагог та мечетей виникали за інших релігійних умов, але тут варто звернути увагу на їхні фронтальні елевації. Обидві знані двовежові синагоги — у Ганбіні та в Сєрпці — мали фасади, аналогічні тим, які становлять окремі випадки у християнських куль-



Церква в Острівках.

тових спорудах: з фланговими вежами та розширені. Більше того, ці фасади репрезентують тип композиції з «ослиними вухами», оскільки вежі тут тієї ж висоти, що й споруда, та їх увінчує спільний карниз, що опоясує цілий будинок, і лише шоломи веж піднято трохи вище. Таке розв'язання характерне для найстаріших відомих фасадів церков з «ослиними вухами» (Вилковишки, Шимбарк). Так само фронтальна елевація мечеті в Крушинянах репрезентує тип видовженого фасаду з «ослиними вухами» [24].

У літературі дерев'яні двовежові собори пов'язують виключно з XVIII ст. Тим часом з відомих споруд сюди мож-



Мечеть у Крушинянах.

на віднести 68 костьолів, 15 церков, дві синагоги та одну мечеть. Інші 50 споруд походять з XIX та XX ст., а вісім — з XVII ст.

Найстаріший відомий дерев'яний костьол з фасадом «ослині вуха» був споруджений 1620 р. (Вилковишки), найдавніша дерев'яна церква з двовежовим фасадом з Вошчанець — на початку XVIII ст., найдавніша синагога з «ослиними вухами» — 1710 р. у Ганбіні. Певна річ, ці дати, особливо стосовно костьолу та синагоги, не можна прийняти без застережень, але не можна також їх категорично відкинути. Часова атрибуція в цілому ж потребує докладної перевірки архівними матеріалами. Це стосується насамперед пізніших п'яти костьолів, які пов'язують з XVII ст. (Репля, 1632; Вожучин, Забжезє, Соли), в тому числі парафіяльний собор у Томашів-Люблельськім, який останнім часом датують 1627 р.[25]

* * *

Вищенаведені зауваження, в яких не згаданий цілий ряд істотних питань, зокрема щодо просторового вирішення інтер'єра, фундаторів, проектантів та виконавців, дозволяють, однак, зробити деякі висновки.

По-перше, дерев'яні двовежові культові споруди будувалися впродовж XVIII ст. на всій території Речі Посполитої; їх охоче зводили на землях давнього Великого Литовського Князівства й після поділу до другої світової війни; не виключена можливість появи їх вже в XVII ст.

По-друге, це були різностильові споруди, фронтальні елевації та інтер'єри

яких набирали бароккових, класицистичних, неоготичних, еклективних форм та ознак «модерну».

По-третє, тут, як і в готичних та пізньоготичних дерев'яних соборах, дерев'яний матеріал трактувався подібно до каменю та цегли та розв'язувалися ті самі стильові проблеми, зрозуміло, з урахуванням властивостей дерева.

По-четверте, дерев'яні культові споруди з двовежовими фасадами — костьоли, церкви, синагоги та мечеті — невідомі за межами Речі Посполитої; вони невід'ємна частина культової архітектури, яка була сприйнята в умовах багатоетнічної та багатоконфесіональної держави.

По-п'яте, в XVII та XVIII ст. на території Речі Посполитої, особливо на її білоруських та руських землях, дві вежі у фасаді дерев'яних соборів були символом католицизму, а церков — ознакою поступової латинізації культових споруд східного напрямку католицької церкви. Дві вежі фронтальної елевації у синагогах та мечетях — це вияв повсюдної толерантності до різних віросповідань у тодішній Речі Посполитій; водночас дві вежі у фасадах костьолів, які будувалися у важкий час після поділу, символізували культурну єдність колишніх земель Речі Посполитої, а відтак на землях Польщі та Білорусії ставали ознакою опору проти насильства чужинців. У Литві ж упродовж XIX ст. вони перетворилися у своєрідний маніфест, спочатку несвідомий, литовської національно-віросповідальної відокремленості, прибраної в шати неоготичного стилю.

# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



В. І. СВЄНЦІЦЬКА

# УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС XVI—XVII Й XVIII ст. У КОНТЕКСТІ ВІЗАНТІЙСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОККО

Візантійська мистецька традиція та культура барокко за своєю ідейно-філософською основою та формально-образною мовою — два полярно протилежних світи. Взаємодія їх на певному грунті й у певному часі сприяла появі у мистецтві окремих народів (передусім слов'янських) нових явищ, цікавих і несподіваних щодо інтерпретації сюжетів, іконографії та формальної мови.

Як відомо, форми барокко, ренесансу та інших стилів по-різному проявлялися в різних країнах, відповідно до традицій їх культурного розвитку. Носіями нового стилю тут часто були вихідці з його батьківщини чи інших національних середовищ, де він встиг пустити глибоке коріння.

Прийняття в період Київської Русі християнства, запозиченого з Візантії, було важливим чинником у поступі українського, як і білоруського та російського, мистецтва. Однак у кожного з трьох народів воно розвивається своїм власним шляхом, набираючи своєрідного національного забарвлення. Особлива близькість щодо характеру та етапів розвитку спостерігається в культурі українського та білоруського народів, що зумовлено їх спільною історичною долею, оскільки значна частина українських і білоруських земель ще в XIV ст. опинилась у складі Великого Литовського Князівства, а згодом і Речі Посполитої. Культура ж католицької Польщі розвивалася в основному в ареалі впливів західноєвропейської культури, що позначалося на культурі суміжних українських та білоруських земель.

Що стосується української мистецької традиції, то, мабуть, не помилимося, коли скажемо, що вона сягає аж античності. Це пояснюється променюванням протягом багатьох століть на народний побут населення тієї території, на якій сформується українська нація, культури античної Греції, поширенню якої сприяли і грецькі колонії, розташовані уздовж північного Чорноморського побережжя. Але це надзвичайно цікаве питання, на жаль, поки що мало досліджене українськими мистецтвознавцями.

Відгомони культури античної Греції та впливи ортодоксального християнства Візантії виявились живучими в українській мистецькій культурі, на наш погляд, не так у законсервованості іконографічних канонів і стильових ознак, як у самій системі творчого мислення категоріями класичної відточеності й врівноваженості форм, пропорційних співвідношень між частинами і деталями та цілістю й гармонійним, навіть дуже сміливим поєднанням кольорів. Водночас спостерігаємо і явне уникнення механічного сполучення різнорідних компонентів, логічно, стильово, композиційно і смислово не пов'язаних, а та-

© В. І. Свєнціцька, 1991

кож всіляких екстравагантних та екстремальних рис у способах зображення та в композиційному ладі. Про це переконливо свідчать й українське народне мистецтво різних областей України, й історія розвитку українського образотворчого мистецтва, зокрема живопису, а також монументальної архітектури в кращих її виявах — народної дерев'яної та мурованої. Саме така точка зору дає ключ до вирішення проблеми взаємодії в українському живописі візантійських традицій та західноєвропейського барокко, що зайняло активну авангардну позицію в цілеспрямованих діях контрреформації та войовничого католицизму.

Географічне положення України, по суті, на межі поширення сфери впливів східної та західної культур, сприяло їх взаємопроиканню. Але у зв'язку з тим, що на історичному минулому України, зокрема Центральної та Східної, позначилися часті спустошливі напади степових орд, особливо татар, а згодом і турків, про українську мистецьку середньовічну культуру можемо судити переважно на підставі пам'яток, що збереглися в західній, передусім Галицькій, Україні.

Якщо про мистецьку культуру Київської Русі свідчать такі світової слави пам'ятки, як мозаїки і фрески XI—XIII ст. Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору, а також недавно розкриті фрески Кирилівської церкви та Спаса на Берестові, то про культуру Галицько-Волинського князівства (XII — перша половина XIV ст.) можемо мати тільки деяке уявлення, головно спираючись на археологічні розкопки та надзвичайно скупо збережені пам'ятки книжкового фонду.

Український живопис XIV—XVI ст., базований на живописних традиціях Візантії, Київської Русі та Галицько-Волинського князівства, досить широко представлений у збірках Львівського музею українського мистецтва пам'ятками, в основному виявленими в межах Галичини [1]. Загальну картину розвитку українського живопису доповнюють порівняно невеликі збірки інших музеїв України, а також деяких музеїв Польщі (у Кракові, Перемишлі, Сяноку, Новому Санчі) [2] і Словаччини (у Братіславі, Бардієві, Свиднику та ін.) [3]. Тим часом мистецтво Центральної та Східної України представлене головним чином пам'ятками, створеними не раніше XVIII ст.[4]

За влучним визначенням польського дослідника Р. Біскупського, український середньовічний живопис є настільки своєрідним і оригінальним, що його не можна сплутати з живописом інших народів візантійської сфери впливу [5]. Справа в тому, що він наскрізь демократичний, а подекуди відзначається суто народним характером та індивідуальним, досить вільним трактуванням іконографічних канонів і стильових особливостей, що надає йому своєрідного чару, безпосередності, животрепетної свіжості. Крім того, український середньовічний живопис вражає лаконізмом художнього вислову, відчуттям монументального та композиційного цілого, якому підпорядковуються колористичний лад, побудований в основному в мажорній гамі, та декоративний фактор, що набуває особливого значення в XVI ст.

Все це говорить про глибокі коріння традицій українського живопису, історично закладених ще в період Київської Русі. На наш погляд, розвиток його від найдавніших часів, і зокрема впродовж XIV—XVI ст., вказує на певне тяжіння до живописної культури народів балканського півдня, якоюсь мірою грецької, Афона, а якоюсь мірою сербської. Питання це потребує окремого дослідження (над яким, до речі, працює автор цих рядків). В усякому разі один з найважливіших шляхів з

Візантії до Києва проходив через Галич та Володимир-Волинський, особливо коли придніпровські степи були доменою кочових орд. Зрештою деякий час навіть землі Галицько-Волинського князівства на Дунаї межували з володіннями Візантійської імперії (Берладь, тепер Бирлад) [6].

Завдяки тому, що Україна, і зокрема Галичина, розташована на межі стичності культур східної і західної Європи, традиція візантійської мистецької культури, крім природної модифікації в дусі традицій національної культури, зазнавала тут, як правило, дуже поверхневого впливу західноєвропейського мистецтва з його виразно реалістичними тенденціями. Цей поверхневий наліт готики спостерігається в деяких пам'ятниках зламу XV—XVI ст. на західноукраїнських землях після зайняття їх Польщею, зокрема в католицькому середовищі переселенців з Польщі, Німеччини, Чехії та інших країн. Приміром, у графічній стилізації літер, укладі хвилястих або гостро ламаних бганок драперій, подекуди в круглавих овалах ликів, графічній чи рельєфно тисненій орнаментиці тла, берегів, німбів [7].

Тим часом на зламі XVI—XVII ст. на всій Україні, передусім у середовищі Львова, в живопису взяли верх реалістичні тенденції ренесансу. Нове ж, продовжуючи якоюсь мірою звертатись до давніх традицій, набуває форм, притаманних споконвічним традиціям української культури. Канони умовно-символічної іконографії поступаються перед реалістичним трактуванням сюжетів у світському, навіть жанровому плані, що розгортаються в конкретному просторі в пленері чи в інтер'єрі. Це найкраще виявилося в сценах Різдва Христового і Марії. Образи святих індивідуалізуються. Форми моделюються пластично з використанням гри світла й тіней. Кольорова гама стає насиченішою та здебільшого дещо обмеженішою. Однак тло — золочене, найчастіше сріблене тоноване під золото з ритим або рельєфно тисненим виключно рослинним орнаментом, запозиченим з брокатних тканин,— залишається майже незмінним упродовж XVII, а також XVIII ст. Формуються нові канони традиційних зображень, переважно нормованих іконографічною програмою іконостасної стіни, що з деякими локальними відхиленнями стала типовою для всіх українських земель [8].

У другій половині, точніше, наприкінці XVII ст. в українському живописі набувають поширення бароккові форми, з'являються нові та переосмислюються традиційні сюжети. Композиційне їх вирішення частково оперте на зразки західноєвропейського мистецтва, зокрема на графічні альбоми, присвячені темам Старого і Нового завітів (типу видань кінця XVI ст. Гергарда де Йоде в Антверпені чи Йоганна Піскатора середини і другої половини XVII ст. в Амстердамі).

Одним із найяскравіших представників барокко в українському живописі на зламі XVII—XVIII ст. був Іван Руткович із Жовкви. Його твори, особливо кінця 1690-х років, відзначаються багатою і насиченою палітрою та динамічністю композицій, передусім у додаткових рядах жовківського іконостаса (1697—1699) з циклом сцен на тему П'ятидесятниці. Водночас вони вражають своєю урочистістю та заземленою і разом з тим опоетизованою конкретністю [9].

Творчість Йова Кондзелевича, молодшого сучасника Івана Рутковича, який, безперечно, мав добру професійну підготовку, більше схиляється до виваженої класицизуючої манери щодо стилю, композиції та колористичного ладу, проникнутої високою одухотвореністю в зображенні чи то окремих персонажів, чи то сценічних сюжетів. Шедевр Йова Кондзелевича — монументальний Бого-

родчанський іконостас, виконаний у 1698—1705 рр. для Воздвиженської церкви Манявського скиту (тепер у ЛМУМ), який єдиний з галицьких монастирів не прийняв унії; в 1785 р. серед інших ліквідований австрійською владою [10].

Композиції Богородчанського іконостаса захоплюють високою майстерністю виконання в рисунку і кольорі та нестандартністю трактування традиційних сюжетів, кожного разу в дещо іншому аспекті. Персонажі цього іконостаса чарують своєю одухотвореною красою і майстерним відбиттям у рисах ликів різних характерів та розкриттям у міміці, жестах і позах цілої гами почувань і переживань людей у різних драматичних ситуаціях (Вознесіння, Успіння). Композиції, інколи багатолюдні, Йов Кондзелевич вирішує у просторі, домагаючись часової єдності в дії, докладної характеристики, зокрема, архітектурного стафажу. В своїх творах він звертається до гармонійно злагодженої кольорової гами, надаючи перевагу кольорам з вишуканими відтінками холодної тональності, моделюванню форми за допомогою гри та контрастного протиставлення світла й тіней.

Тут варто підкреслити, що деякі українські гравери, як Олександр-Антоній, Леонтій Тарасевич, пізніше Григорій Левицький, виконуючи замовлення польських чи литовських магнатів у Вільні чи в інших місцевостях Великого Литовського Князівства, широко застосовували бароккові принципи, засвоєні, так би мовити, з перших рук, навчаючись за межами України (в Авгсбурзі, Гданську). Вони, зокрема, дотепно втілювали їх символічну й алегоричну мову в панегіричних та епітафійних композиціях. Однак, повернувшись на Україну, до Києва, вони відмовлялися від штучної надуманості композицій, надаючи їм стриманого драматичного звучання, і разом з тим не «випадали» із стилю барокко; майстерно використовували в моделюванні форм гру та контрасти світла й тіней, приділяючи увагу антуражу, зокрема пейзажному [11].

У період барокко вводяться нові іконографічні сюжети, характерні для західноєвропейського мистецтва, й поширюються ті, що в той час побутували на Україні. З нововведених заслуговують на увагу декілька: «Пелікан», що кров'ю із своїх грудей годує пташенят,— переважно як деталь різьбярського декору іконостаса; в живопису — євхаристійний «Спас-виноградар», «Спас-дитя — недремне ОКО» (який спить на хресті). В другій половині XVII ст. з'являється невідомий у західноєвропейському живописі, але досить поширений в розписах церков на Балканах, і зокрема на Афоні, та в Молдавії сюжет «Явління Христа Петрові Александрійському», присвячений боротьбі з антитринітарною єрессю аріанства, а згодом, очевидно, і з протестантизмом взагалі. З сюжетів, розповсюджених у західноєвропейському мистецтві, слід передусім назвати «Саваоф», «Різдво Христове з поклонінням трьох волхвів» — царів тоді, як у XVII ст. у період Ренесансу абсолютну перевагу мали Різдво Христове з поклонінням пастирів», «Воскресіння» з напівоголеним Христом над саркофагом. Деякі зміни спостерігаються і в іконографії «Страшного Суду», а в сценах «Страстей Христових» акцентується одяг «власть імущих», завдяки чому сцени набувають підкреслено актуального звучання в умовах загострення боротьби, в тому числі визвольної, українського народу. В деякі композиції, як «Покладення Христа в труну» чи його «Оплакування», в графічно виконані антимінси зламу XVII—XVIII ст. вводяться зображення знарядь страстей, що символізують Христові страждання.

У розглядуваний період набуває розвитку український портретний живопис.

особливо популярний у середовищі шляхти і козацької старшини. В демократичному середовищі селян, міщан, рядового духовенства поширюється скромний вотивний портрет [12]. Інші сюжети, запозичені з західного мистецтва, носять переважно спорадичний характер. Цікаво відзначити, що до них здебільшого звертаються в своїй творчості народні майстри XIX ст., невідомі автори так званих хатніх образів на дереві, полотні й склі, а також церковних хоругвів. Це такі сюжети, як «Новозавітня Трійця», та ряд сюжетів марієлогічного циклу, як «Пієта» (1704), «Покрова» західного типу (так звана козацька), «Коронування Марії», «Богородиця-годувальниця». Із святих новим у живопису XVIII ст. є зображення мученика за унію полоцького єпископа Йосафата. Причому якраз живописне патетично-драматичне вирішення цього образу служить зразком типової для барокко інтерпретації. Водночас стають популярними і зображення пустельника Онуфрія та Антонія і Феодосія Печерських.

Орієнтація на максимальне наближення іконографії, стилю та способу малювання до творів західного типу — у зв'язку з утвердженням унії — притаманна в той час, зокрема в XVIII ст., деяким колам українського суспільства, передусім василіанам. І все ж в українському живописі з'являється дуже незначна кількість нових, типових для західного барокко сюжетів та форм художнього вислову, що зумовлене усталеністю сюжетної програми українського іконостаса щодо різьбленого обрамлення. Започатковане в період Ренесансу, таке обрамлення іконостаса ще й тепер залишалося обов'язковим, але з відповідними модифікаціями в стилі та манері виконання, особливо пишного і багатого в Центральній та Східній Україні. Саме тут, в умовах щедрого меценату козацької старшини від гетьмана Івана Мазепи починаючи, українське барокко досягло свого апогею.

В українському живописі тієї пори вагоме місце посідає народна течія. Незважаючи на спрощеність художньої мови і всієї композиційної системи зображення та стилю, вона вносить чимало своєрідного у трактування художнього образу. Цю своєрідність творам народних майстрів надають і експресивне акцентування їх графічної основи, як це, наприклад, бачимо у Марка Шестаковича Доможирського, що в 1720—1730 рр. діяв у Турківщині, й сміливе та радісне, а то й драматично-стримане кольорове вирішення, і надзвичайно тактовне введення декоративних компонентів, що надають творам поетичності й урочистої ошатності.

Як же ж проявили себе українські народні майстри щодо екстремних форм стилю барокко? Стримано. Це найкраще можна проілюструвати на творах майстрів риботицької школи [13].

Риботичі, Посада Риботицька, де був, між іншим, монастир, знаходяться поблизу Перемишля. Тут наприкінці XVII та на початку XVIII ст. працювала ціла плеяда майстрів народної течії. В цілому майстрам риботицького осередку властива, як правило, першопланова композиція у збільшених масштабах, інколи з протиставленням дальших планів з мініатюрними постатями, що ілюструють епізоди дії. Кольорова гама ясна, мажорна, з акцентами червені (кіновар, червона вохра), фарбовий шар кладено здебільшого прозоро. Переважають композиції з пейзажем, через який обов'язково тіче річка з кладкою чи містком; небо часто блакитне, німби кольорові, постаті людей трактуються узагальнено з підкресленням пластичності форм, але без особливої їх деталізації. Овали ликів округлі, мальовані білилом з виділенням рум'янців.

Серед творів риботицького середовища привертає увагу група ікон типу храмових намісних на тему «Різдво і дитинство Христове». Однотипної композиції, виконані за одним зразком, імовірно, різними майстрами, вони є надзвичайно цікавим явищем, в якому сполучаються відгомонілі вже традиції візантійсько-давньоруської і давньоукраїнської мистецьких культур з новішими прийомами, притаманними бурхливому барокко [14].

В композиції цих ікон вражає несподіване звернення до архаїчних, тоді вже анахронічних іконографічних традицій площинного її трактування з застосуванням принципу різномасштабності та до реалістичних тенденцій зображення багатолюдного сюжету. Епізоди дії розгортаються тут у декількох горизонтальних поясах так званого контитуаційного стилю. На всій площині гористого масиву з наїженими шпилями, що впираються у верхнє обрамлення, детально проілюстровано розповідь апокрифічного Євангелія від Якова, де відчутний перегук з українським різдвяним фольклором — колядками та театралізованим лицедійством «вертепу».

У центрі верхньої частини композиції зображена у дещо збільшеному масштабі Марія, що сидить (а не лежить) перед печерою з дитям у яслах на кіноварному овальному посланні, як на іконах XV—XVI ст., та приймає поклін трьох волхвів-царів. Неподалік ангел з'являється уві сні трьом волхвам, то знов Йосифу, ангели славлять Христа; пастир спішить сповістити інших про новину. Втеча в Єгипет. У нижньому поясі митець, збільшивши знову масштаби, зосереджує увагу на сцені вбивства немовлят за наказом Ірода, який стежить за виконанням. Поряд у печері Єлизавета з малим Іваном Предтечею.

Описана композиція на диво нагадує малу іконку XI ст. з Синайського монастиря св. Катерини на цю ж тему [15]. Цікаво, що в російському іконопису середини XVI ст. з'являється подібна композиція, але у специфічній для того часу й середовища стилізації [16]. На нашу думку, риботицькі майстри мали можливість у цьому випадку користуватися зразком візантійського мистецтва, близьким до синайської ікони. Ймовірно, це була іконка сувенірного типу із Святої землі, яка до нас не дійшла, а могла знаходитись в одному з перемишльських монастирів.

В інших іконах риботицьких майстрів епізоди з життя того чи іншого святого не поміщались в окремих клеймах, але вписувались мініатюрними сценками у пейзажну панораму позему. Такий прийом започаткував ще в 1630-х роках львівський маляр Микола Петрахнович.

Останнім представником пізнього барокко на західноукраїнських землях був Лука Долинський (1751—1824, Львів), який удосконалював свою майстерність у Віденській Академії. Йому належить монументальне живописне оформлення інтер'єрів собору св. Юра, Святодухівської церкви у Львові та особливо величного Успенського собору в Почаєві (іконописні ансамблі).

Загальний висновок можна коротко сформулювати так: традиції візантійського, давньоруського і давньоукраїнського живопису, а також живопису періоду Ренесансу зумовили дуже стримане відношення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського барокко. Проте барокко внесло в український живопис оживляючі акценти, особливо яскраво виражені в творчості живописців Центральної і Східної України.

Д. П. КРВАВИЧ

# ЛЬВІВСЬКА БАРОККОВА СКУЛЬПТУРА: ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ

Серед проблем львівської пізньобароккової пластики виділяється проблема її стилістичного родоводу, місця у загальноєвропейському контексті різних регіональних варіацій бароккового мистецтва та джерел її творчих інспірацій. Незважаючи на велику кількість написаних на цю тему фундаментальних досліджень, цілий ряд центральних аспектів цього унікального художнього явища знаходиться сьогодні на початковій стадії наукового осмислення [1]. Визначення місця мистецтва українського барокко, як і української пізньобароккової пластики, в загальноєвропейському контексті органічно пов'язане з виявленням основних джерел творчих інспірацій барокко на Україні. Знання таких джерел сприятиме з'ясуванню як ідейних, так і стилістичних чи іконографічних коренів розвитку скульптури XVIII ст. в її українському варіанті.

В західному мистецтвознавстві для окреслення найпізнішої фази поступу барокко вживається термін «рококо». Серед вітчизняних дослідників цей термін не прижився. Як художня течія барокко XVIII ст. існує паралельно з на той час вже дещо консервативними формами барокко XVII ст. Пізнє барокко з ознаками зароджуваного класицизму в мистецтвознавстві звичайно іменується барокковим класицизмом. В архітектурі та скульптурі Львова всі ці стильові різновидності співіснують паралельно, часто переплітаючись і взаємозбагачуючись. На наших землях барокко переживає дуже специфічну еволюцію. У XVII ст. в ньому переважають тенденції ренесансного гуманізму, які, будучи переосмисленими, могли б бути визначеними як барокковий гуманізм. XVIII ст. позначене відчутним впливом середньовічної готики, що набула пізньобароккових форм з романтизуючими рисами, котрі могли б бути визначеними як барокковий романтизм [2].

Ведучим і законодавчим мистецьким видом цієї епохи, як і майже всіх попередніх епох, була архітектура. Скульптура — її невід'ємний компонент, пластично сплавлений з нею в єдине ціле, так що в багатьох випадках із архітектурно-скульптурного комплексу ні композиційно, ні предметно її відокремити неможливо. Мистецтво цього часу являє собою висохудожній синтез усіх видів.

Львівська пізньобароккова пластика як художнє явище має досить чіткі часові та географічні межі. На перший погляд неочікувано виникнувши в перших десятиріччях XVIII ст. на базі бароккової архітектури та скульптури, вона досягла високого мистецького рівня, будучи явищем унікальним, яскравим, стильово цільним. Проіснувавши декілька десятиріч і наче прогорівши ясним полум'ям, раптово погасла в 70—80-х роках цього ж сторіччя, витіснена класицистичною течією.

Слов'янські країни стали благодатним грунтом для розвитку пізнього барокко, для реалізації повною мірою його художньо-творчих можливостей. Тут виникла значна кількість пам'яток, сповнених інтенсивності, величі, глибини чуттєвого виразу та оригінальності. Цьому сприяла та обставина, що розвиток художньої культури проходив тоді на фоні загального поступу літератури, музики, народної пісенності та епосу,

© Д. П. Крвавич, 1991



Б. Меретин. Христос в храмі. Рельєф. Дерево, поліхромія, позолота.

на фоні суспільних подій, які попереджали остаточне відмирання феодалізму.

Відомо, що стильові форми пізнього барокко були в своїй основі привнесеними до нас десь у 30-х роках XVIII ст. майстрами із Словаччини, Чехії, Сілезії. Це особливо відчувається в ранніх пам'ятках цього періоду, ще зовсім художньо не визначених, для яких характерне оперування готовими художніми засобами, що втілювали традиції цілого ряду провінційних бароккових шкіл. Художньо не переосмислені в місцевому середовищі, форми їх мистецтва відігравали популяризаторську роль, найбільш раннього стильового стимулятора. На львівському грунті вони розвинулись, зміцніли, розквітли. Представниками цього напряму були, зокрема, Леблас, Сайнер, Гуддер, Маркварт, Кутченрайтер. Якраз вони заклали основи для подальшої еволюції пізньобароккової скульптури Львова. Ці перші скульптори, особливо Леблас і Гуддер, напевно, залучали до роботи багатьох початківців, які потім стали зрілими майстрами і творцями нових художніх якостей та стильових форм.

Переломними у діяльності львівських скульпторів були 40-ві роки XVIII ст. Якщо, скажімо, для Гуддера чи Лебласа характерні повнотілі, присадкуваті фігури з активним внутрішнім наповненням пластичної форми, то Фессінгери, Пінзель, Осинський надають перевагу ідеї внутрішньої одухотвореності, максимальній емоційній напрузі, що створює враження безтілесності фігур. Для досягнення пластичних ефектів скульптори мало приділяють уваги



Б. Меретин. Св. Юра вбиває дракона. Бозетто. Дерево, левкас, поліхромія, позолота.

правдоподібності, провідною стає ідея естетизму. Вся пластика статуй вирішена широким сміливим зіставленням планів. У ній багато ескізної безпосередності, недомовленості, зокрема це стосується експресивних форм драперій, золочені площини розташовані під різним нахилом до джерела світла, неймовірно фантастичні заглиблення і виноси форм створюють не бачені досі емоційно-художні ефекти. З цієї точки зору скульптури Пінзеля та Осинського, мабуть, можна поставити в один ряд з творами Маньяско, Ель Греко та інших митців — віртуозів експресії.

У Львові не було скульпторського цеху. Скульптори, що працювали в камені, належали до мулярського цеху, а ті, що мали справу з деревом,— до цеху столярів. Дуже часто висококваліфіковані скульптори виступали архітекторами і навпаки. Ми знаємо великої цінності рельєф «Христос в храмі», підписаний архітектором Бернардом Меретином [3]. Відомі скульптурні твори архітектора Петра Полейовського й архітектурні скульптора Матвія Полейовського. Не виключено, що Меретин виготовляв шкіци-бозетто для скульптур, які мали прикрашати проектовані ним споруди. Можливо, його різцю належить дерев'яна модель кінної статуї для собору св. Юра, що знаходиться у Музеї українського мистецтва у Львові, оскільки в контурні рисунки проектованих споруд — абриси — архітектор обов'язково включав контурні рисунки передбачуваних скульптур як елементи цілості та моделі, тобто об'ємні, звичайно виконані з дерева макети, до яких додавались невеликі, пропорційні відносно цілості шкіци скульптурних елементів. Ці шкіци й обумовлювали композиційний характер майбутніх пластик. Скульптури теж спочатку набували вигляду невеликих (20—30 см) воскових шкіців, які потім для тривалості переводились у дерево. Професії архітектора і скульптора тоді окремо не мислились, дуже поширеною була спеціальність сницар-архітектор.

У творчій практиці звичайним явищем було повторення художником якогось існуючого зразка, особливо коли йшлося про типологічно усталену фігуру святого — поняття плагіату не існувало.

Серед львівської пізньобароккової пластики маємо приклади прямих аналогій із скульптурними творами східної Словаччини й Чехії. Досить порівняти статую Іоанна Хрестителя роботи Матвія Полейовського із домініканського костьолу в Львові із аналогічною фігурою роботи Франца Плятцера із костьолу св. Міклаша в Празі (1761) [4] чи цілу серію фігур св. Юра. Очевидно, зразками для цих творів служили бозетто, дуже тоді поширені. Багато таких бозетто привозили з-за кордону, а виконували їх видатні майстри як ескізи



**М. Полейовський. Св. Іоанн Хреститель і св. Петро із домініканського костьолу у Львові. Дерево, поліхромія.**



**Ф. Плятцер. Св. Іоанн Хреститель. Дерево, левкас, поліхромія, позолота.**

для великих творів у різних техніках — воску, глині, теракоті, бронзі, дереві.

Чимало теракотових бозетто залишив Лоренцо Берніні. В колекції Ермітажу зберігається декілька таких його бозетто. Це дуже живо модельовані статуетки святих, видно, ескізи чи ескізні варіанти до задумуваних великих статуй. Вони відзначаються безпосередністю сприйняття теми, гостротою характеристики, широтою пластичних зіставлень, цією останньою ознакою нагадуючи пізньобароккову скульптуру Львова.

Без сумніву, такі самі шкіци робили для своїх праць і львівські скульптори [5]. Звичайно, в пластиці бозетто всі композиційні, анатомічні, характеристичні, світлотіньові моменти подавались дуже утрирувано. Коли скульптор — автор ескізу виконував велику статую, то форми збагачувались, а співвідношення злагоджувались. Однак експресія форм бозетто, його первісна свіжість часто втрачались. Дбаючи про правдоподібність, скульптор послаблював яскраву пластичну мову, тим більше, що формальне вирішення пластики диктував матеріал.

Отже, перед скульпторами пізнього барокко постала проблема прямого переносу пластичних якостей бозетто в натуральний формат статуї без загладжування граней і послаблення глибин. У їхніх творах з'являються нові засоби посилення пластичної експресії. На художню виразність статуй почала працювати ескізність форм великої статурної скульптури. Ця свобода, пастозність у передачі драперій, «кристалічність» їх форм стали характерними рисами



Л. Берніні. Екстаз св. Терези. Бозетто. Теракота.

тогочасної пластики львівського барокко.

У львівському середовищі скульпторів спостерігаємо взаємні композиційні чи сюжетні запозичення. Так, статуї двох ангелів Михаїла і Хранителя з м. Городенка роботи Майстра Пінзеля повторюються, можливо ним самим, у костьолі з м. Монастириська і в цілому ряді барельєфних реплік (дияконські двері церкви Покрови в Бучачі, дияконські двері іконостаса Успенської церкви у Львові тощо). Рухи цих самих статуй часто простежуються у фігурах інших святих роботи М. Філевича, Ф. Олендського. Очевидно, це явище слід вважати ознакою сформованої школи, де неминучим є наявність моментів наслідування вчителів учнями. Ми маємо приклади окремих скульптурних творів чи навіть скульптурних циклів, інспірованих творами графіки.



А. Осинський. «Це людина». Статуя із домініканського костьолу у Львові. Дерево, левкас, поліхромія, позолота.

Ще в період готики і Ренесансу графіка часто використовувалася як зразок для виконання об'ємних статуй, скульптурних груп чи рельєфних композицій,

Існували навіть спеціальні зразки, виконані в графіці. Вже А. Бохнак звернув увагу на те, що серія фігур в інтер'єрі домініканського костьолу, які декорують підкупольний простір, аналогічна за ідеєю зображення з графічним циклом чернечих орденів. Статуя «Це людина» з цього ж костьолу роботи А. Осинського за сюжетом і композицією нагадує гравюру Григорія Левицького, яка була тоді у Львові розповсюджена в друкованому виданні. У свою чергу, гравюра Левицького могла бути теж копією якогось скульптурного твору на цю саму тему, привезеною митцем разом з багатьма іншими шкіцами з художніх пам'яток [6].

Як уже зазначалося, запозичення чужих мотивів та їх інтерпретація, введення окремих фігур із графічних композицій в свої, використовування матеріалів графіки, ремінісценцій античного мистецтва були для тогочасної творчої практики явищем звичайним. Ця практика інспірацій спостерігається майже на всіх етапах розвитку мистецтва. На цю тему існує чимала мистецтвознавча література. Однак у всіх розглядуваних випадках йдеться не про пасивне копіювання, а про створення зовсім нової художньої цінності, яка в переважній більшості своїми якостями перевищувала використаний першозразок.

Графічні твори були не тільки носіями композиційних чи іконографічних мотивів. В окремих випадках об'єктом інспірацій ставали їх функціональні ідеї, які своєрідно екстраполювались на архітектурно-скульптурні споруди. Йдеться про дуже популярні й поширені в період барокко графічні оформлення панегіричної літератури — так званих «Тезисів» [7]. Панегіристичним духом пронизана взагалі вся епоха барокко. У цю пору створюються крім графічних живописні та скульптурні панегіричні цикли (скажімо, цикл картин Рубенса, присвячений родині Ме-




С. Вальтер. «Це людина». Епітафія Джованні Марія Носсені в костьолі св. Софії в Дрездені. Вапняк.

дічі й Цвінгер у Дрездені). В архітектурі та скульптурі пізнього бароко по-новому вирішується проблема відображення особи фундатора.

У творах середньовічного мистецтва фундатор — це невелика стояча навколішках постать, яка, притуливши до себе молитовно зложені руки і піднявши голову, молиться біля великої за розміром фігури божества чи цілої релігійної сцени.

Художники доби Відродження продовжують середньовічний тип та створюють новий: фігура фундатора займає всю площу картини, а об'єкт поклоніння — хрест чи ікона — невеликий за розміром і виконує функції додаткових композиційних атрибутів. У культових спорудах ці портрети розташовуються в інтер'єрі збоку, але на видному місці. Завдяки активізації в період бароко розвитку портретного мистецтва особі фундатора надається щораз більшого значення в оформленні архітектурної споруди. Це однаковою мірою стосується як культових споруд, так і будинків палацового, житлового та адміністративного плану.

У XVIII ст. зводяться будівлі, зовнішнє оформлення яких цілком присвячене ідеї возвеличення особи фундатора. Наприклад, ратуша в Бучачі задумана як панегірик на честь Миколи Потоцького. У центрі фасаду ратуші вміщено обрамлений алегоричними символами герб Потоцького. Алегоричний характер мають всі скульптурні групи, що оточують будівлю та зображують подвиги Геракла. Вони розкривають чесноти фундатора: героїзм, силу, самопожертву, славу тощо.

Подібним чином, правда, в дещо завуальованій формі, вирішено фасад собору св. Юра у Львові. На нього винесено дві об'ємисті фігури святих Лева та Афанасія — патронів, фундаторів собору митрополитів Леона та Афанасія Шептицьких. Дві фігури архієреїв служать композиційно-пластичною й ідейною домінантою фасаду, завершеного кінною статуєю святого Юрія-Змієборця, яка розкриває головну спрямованість релігійної діяльності фундаторів — їх боротьбу зі схизмою. Портретів фундаторів немає, їх заступають фігури двох патронів, теж архієреїв. Панегірична сутність художнього задуму тут очевидна.

При екстраполяції ідей графічних панегіриків на художнє вирішення фасадів архітектурних споруд можливі теж запозичення окремих алегоричних, символічних чи композиційно-пластичних елементів. Це особливо чітко простежується на фасаді щойно згадуваної ратуші в Бучачі. Існує зроблене в XVII ст. в Мілані графічне оформлення «Тезису» філософського диспуту в колегії де Брера, титул якого прикрашений циклом скульптурних груп, зображених у графіці. Серед них «Самсон, що роздирає пащу лева» і «Геракл, що вбиває гідру», аналогічні і композиційно подібні до скульптурних груп, які вінчають фасад бучацької ратуші. Можливо, ця, можливо, інша, схожа композиція, що декорувала «Тезис», і послужила об'єктом інспірації для Бернарда Меретина чи Майстра Пінзеля — авторів спорудженої на честь Миколи Потоцького будівлі [8].

Пізньобарокова скульптура відтворила цілий ряд притаманних їй композиційних сюжетів, що повторюються в різних архітектурно-декоративних ситуаціях і були викликані потребами часу. Тема «Жертвоприношення Авраама» поряд з темою «Самсон, що роздирає пащу лева» зустрічається вперше на одному із барокових вівтарів бернардинського костьолу у Львові ще в 30—40-х роках XVIII ст. Тоді ж ці дві сцени зображено фресковим живописним методом на стінах пресбітерія цього самого костьолу по обидва боки головного вівтаря. Відомі дві знамениті групи з

«Авраамом» і «Самсоном» із костьолу в с. Годовиця, що є найбільш яскравими зразками львівської скульптури XVIII ст., і повторення цієї групи «Геракла» на ратуші в Бучачі. Очевидно, це алегоричні відтворення теми самопожертви і героїзму. Тема захисту часто втілювалася у постатях двох ангелів Хранителя і Михаїла, відомих із Городенки, Монастириськи, Бучача, Львова. Та найпопулярнішою була тема героїзму, що виникла в епоху воєнних походів, боротьби з турецькою навалою, гострих соціальних конфліктів. Темою героїзму сповнена народна пісенність XVIII ст., особливо історичні пісні та народні думи. Ці фольклорні твори інспірували виникнення цілого ряду творів професійного мистецтва, пройнятих пафосом і романтичним настроєм.

Підхід до героїчної теми в деяких великих архітектурно-скульптурних комплексах відзначається крайнім містицизмом і екзальтованістю. Найбільш характерне це для творчості Пінзеля, де відчуваються певні відгомони образного драматизму Мікеланджело. Статуї двох скованих невільників на фронтоні ратуші в Бучачі асоціюються з рабами із стелі Сікстинської капели. Близьке драматизму Мікеланджело і пластичне вирішення оголеного тіла в композиціях «Геракл, що роздирає пащу лева» і, особливо, «Геракл, що вбиває гідру».

У бароковій творчості львівських скульпторів нас сьогодні захоплює не тільки художній рівень, а й технічна досконалість різьби. Адже відомо, що дерево — капризний матеріал, дуже реагує на вологість тощо. У їхніх руках воно стає начебто винятково м'яким, податливим на найбільш складне нюансування пластичних переходів форм. Здається, що дерево чи камінь у своїх пластичних можливостях не має меж. Тогочасні майстри австрійського чи німецького барокко, яке досягло теж дуже високого рівня розвитку, часто намагалися приховати якості дерева, імітуючи більш «шляхетні» скульптурні матеріали — мармур чи бронзу. Звідси характерні для них заокругленість форм, відсутність граней, прихованість моментів, що демонстрували б сницарську техніку, тощо. У львівській же пластиці технічні особливості дерева як матеріалу підкреслені. Вони стали одним із основних засобів художньої мови, скульптурної пластики, динаміки і світлотіньових ефектів. В окремих випадках технічна віртуозність набуває такої сили експресії, що створюється враження її самозаперечення, дерево сприймається дуже легким, наче роз-



Бернард Меретин і Майстер Пінзель. Возвеличення роду Потоцьких. Архітектурно-скульптурна панегірична композиція фасаду ратуші в Бучачі.



Майстер Пінзель. Геракл, що роздирає пащу лева. Композиція, що входить у комплекс прикрас ратуші в Бучачі. Вапняк.

віяна вітром тканина. І тільки інколи скульптори, правда, в дуже прихованій формі, вдаються до підміни матеріалів. Наприклад, «Самсон» та «Ісаак» із Годовиці мають одяги, виконані із покритої левкасом і золоченої тканини, хоча в цьому випадку могла мати місце коректура, яка вказувала прикрити оголені тіла біблійських героїв.

Скульптори пізнього бароко успадкували від майстрів Відродження і барокко великий досвід комплексного вирішення дуже багато прикрашених інтер'єрів та екстер'єрів монументальних культових, палацових та адміністративних споруд. Скульптурні елементи складають з ними органічне ціле. Замовники, які витрачали на будівництво величезні кошти, вимагали від архітекторів і скульпторів високої творчої та виконавської майстерності. Навіть підрядні роботи мусили виконувати висококваліфіковані майстри.

В умовах Прикарпаття відбулась взаємодія різних технологічних традицій середньоєвропейського статуарного різьбярства та української народної іконостасної різьби. Наявність місцевих традицій не тільки стала базою для статуарної скульптури, а й збагатила її новими техніко-пластичними можливостями, сприяла виникненню нових художньо-стильових якостей. Без цього середовища, без цієї бази народного мистецтва, цієї новаторської пластики не існувало б львівського барокко XVIII ст. Вирішальним чинником такої плідної взаємодії було те, що рівень іконостасної різьби відповідав високим вимогам статуарної пластики барокко. Для створення монументальних ансамблів потрібні були не тільки майстри статуарної скульптури, а й художники, здатні виконати величезну кількість прикрас орнаментального характеру, які цінувались не менше, ніж статуарна пластика. Сьогодні вражає невимовна пластична винахідливість, віртуозність виконання рокайлевих прикрас. У пластичній складності, вишуканості вони не поступаються перед статуарною скульптурою. Ці їх риси найбільш притаманні декоративній скульптурі іконостасів. Можливості народної різьби тут виявилися в повну силу. Щоб переконатися, наскільки стиль барокко був податливим на впливи різних регіональних осередків, досить порівняти пізньобароккові споруди Москви і Мадріда — двох географічно крайніх точок цієї стилістичної школи. В першому випадку барокко виросло на традиціях російського народного мистецтва, в другому — на традиціях мавританської народної культури.

Отже, можна припустити, що львівська пластика XVIII ст. була результатом перехрещень багатьох європейських художніх традицій, мистецьких видів і жанрів. На нашому терені найбільш плодотворно на неї вплинула народна творчість, зокрема іконостасна різьба, як сугубо ремісничча, так і професіональна. Вони були основним інспіруючим чинником формування мистецьких кадрів та цього прекрасного творчого спалаху в нашій художній культурі XVIII ст.

Б. Г. ВОЗНИЦЬКИЙ

# ПРОБЛЕМА ІНСПІРАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА ПІНЗЕЛЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЛЬВІВСЬКУ СКУЛЬПТУРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

Виставка творів скульптора Пінзеля, експонована 1987 р. в історико-архітектурному музеї-заповіднику «Олеський замок», а пізніше в Москві, Львові, Празі та Варшаві, дала можливість вперше познайомитися з творчістю цього визначного митця. Переважну частину спадщини Майстра Пінзеля представила на виставці Львівська картинна галерея [1], дещо меншу — Тернопільський краєзнавчий музей, окремі твори — Львівський музей українського мистецтва, Музей етнографії та художніх промислів ЛВ ІМФЕ АН УРСР, Івано-Франківський музей, а також Покровська церква та парафіяльний костьол Бучача. Деякі твори, виконані в камені, що зараз вже не існують, були показані в фотографіях; старі знімки зафіксували інтер'єри храмів, що містили колись ансамблі роботи Пінзеля.

Перед людиною кінця XX ст. постав образ митця, що відобразив у новаторських творах прогресивні тенденції своєї епохи, віддаленої від нас більш як на два століття [2].

За окремими згадками про Пінзеля, що збереглися в документах різних років, а також на основі мистецтвознавчого аналізу його творів можна відтворити більш або менш точну творчу біографію скульптора.

Він з'явився при дворі Миколи Потоцького [3] в Бучачі (нині Тернопільська обл.) десь у середині 1740-х років. Чи працював уже там архітектор Бернард Меретин [4], прибули вони разом чи окремо — поки невідомо. Саме в ці роки спільна творча доля зв'язала їх більш ніж на десятиріччя.

Починаючи з кінця 1740-х і до середини 1750-х років Пінзель створює кам'яні монументи Яна Непомука (1750) та Богоматері (1751) в околицях Бучача, ансамбль вівтарної скульптури для костьолу в м. Городенка (нині Івано-Франківська обл.) та 12 кам'яних алегоричних фігур на аттику щойно збудованої Меретином бучацької ратуші [5].

Вже перші твори Пінзеля на наших землях свідчать про неабиякий талант і високий рівень майстерності скульптора. Постійна еволюція його творчості, яку вже можна зауважити в цих роботах, залежала від сприйняття досягнень місцевих майстрів і, звичайно, від умов, створених замовником.

© Б. Г. Возницький, 1991



Майстер Пінзель. Св. Анна.

У середині 1750-х років Пінзель разом з Меретином працюють у Львові та його околицях. Згідно з домовленістю 1754 р. між архітектором і скульптором останній мав вирізьбити кам'яну скульптуру на фасад собору св. Юра — найбільш значну після бучацької ратуші. Із записів у соборних книгах довідуємося, що за кінну статую святого Юрія та за фігури святих Лева й Афанасія «сницар Пінзель» у 1759—1760-х роках отримав 37 тисяч золотих.

У цей самий час Пінзель виконує скульптурний ансамбль для побудованого дещо раніше Меретином костьолу в с. Годовиця під Львовом. Для великого вівтаря, імітованого поліхромією на центральній стіні, він створює композицію, в склад якої входять окремі скульптурні групи — «Жертвоприношення Авраама», «Самсон, що роздирає пащу лева», розп'яття з пристоячими, які можна віднести до досягнень світового рівня. Особливу увагу в свій час привернув рельєф «Христос в храмі», що знаходився на амвоні. Виявлені на зворотному боці підпис і печатка Бернарда Меретина [6] викликали дискусію серед дослідників. Деякі з них навіть висунули гіпотезу, що таємничий Майстер Пінзель і архітектор Меретин — одна й та сама особа.

Архітектор помирає 1759 р. Підпис його на звороті рельєфу — останнє свідчення присутності на цьому світі талановитого керівника творчої «фабрики», в якій найближчим його помічником якраз і був наш скульптор.

До цього періоду діяльності Пінзеля слід віднести й інші скульптури, створені ним у Львові: Розп'яття для костьолу св. Мартіна, кам'яні статуї на фасадах костьолу домініканців та костьолу Марії Магдалини, монументальну фігуру Богоматері перед храмом Марії Сніжної. Безсумнівними досягненнями його в цей час були також Розп'яття для костьолу в м. Лопатин і новий вівтар у бернардинському монастирському ансамблі с. Сусідовичі біля Самбора на Львівщині.

Після смерті Меретина Майстер Пінзель повертається до Бучача.

Відомо, що вже в 1761 р. скульптор, працюючи разом з львівським сницарем Антоном Штилем, отримує винагороду за два «вівтарики», виконані ними для костьолу в м. Монастириська (нині Тернопільська обл.) [7]. Збережена одна з чотирьох скульптур Пінзеля фігура

св. Анни свідчить про досконалість його пластичного мистецтва.

Мало залишилось відомостей про спільну роботу Пінзеля з Антоном Штилем та іншими майстрами. Важко уявити, як складались його стосунки з львівським професійним цехом, до якого він ніколи не належав. Адже цех переслідував усіх, хто претендував на автономію його замовлень. Так сталося з Михайлом Філевичем, якого змусили навіть виїхати зі Львова на Холмщину.

Аналіз творчості Пінзеля, особливо більш пізнього періоду, дає підставу говорити про присутність в його майстерні інших виконавців та помічників. Утім допомога їх була несуттєвою. Вона полягала в підготовці матеріалу, створенні заготовок для майбутньої скульптури, частковому виконанні менш відповідальних процесів. На відміну від великих скульптурних центрів львівські майстри мали обмежене число помічників, і тому в їх творах більше відчутна авторська індивідуальність.

Крім монастириських на початку 1760-х років Пінзель створює два вівтарі для бучацького парафіяльного костьолу. В одному з них він залишає дві фігури архангелів з вівтаря 1740-х років. У парному до нього вівтарі св. Миколи вирізьблює фігури святих Вікентія й Франціска Борджіа. Та особливо цікавими були рельєфні антипедії з історичними сюжетами. Очевидно, це одне з останніх замовлень Миколи Потоцького для католицького костьолу. Вже в кінці 1750-х років він пересварився з римо-католицьким духівництвом і перейшов у «руську віру». Саме тоді Пінзель виконує роботи для городенківської та бучацької церков.

Специфіка ритуалів церкви грецького обряду вимагала іншого інтер'єра, іншого архітектурно-конструктивного рішення бароккових іконостасів. У середині XVIII ст. з'явився новий тип такого іконостаса-вівтаря. Характерним для нього стало поєднання елементів традиційного іконостаса з католицьким вівтарем. На відміну від православних багатоярусних іконостасів композиційний та ідейний центр вівтаря підноситься догори, він ніби злітає в підкупольний простір.

Поряд із уже сформованою конструкцією такого типу Пінзель розробляє в Покровській церкві ще один різновид у вигляді невисокого нижнього ряду традиційного іконостаса з рельєфними царськими воротами та дияконськими дверима. Такий композиційний тип наближався до середньовічного іконостаса, що зберігся в давньоруських пам'ятках.

У Покровській церкві Бучача, крім вищезгаданих робіт, Пінзель виконав амвон і вівтарі св. Миколи та Вознесіння Богоматері з невеличкими алегоричними дерев'яними фігурами Віри, Надії, Товія й жіночої постаті невідомого найменування. У головному вівтарі йому належить рельєфна антипедія зі сценою походу до Еммаусу, а скульптура — його учням.

1770 р. Пінзель, найвизначніший скульптор, що майже чверть століття створював шедеври для цих земель, перестає працювати. Матвій Полейовський в одному з листів до монахів Почаївської лаври напише про своїх учителів Пінзеля та Бернарда Меретина: «Його величність фундатор (М. Потоцький.— *Б. В.*) настояв на тому, щоб я почав сницарську роботу в Почаївській церкві, тому що розбирався в моїй майстерності, знаючи мене з дитячих літ навчання сницарці та архітектурі в його метрів, які при його фабриках повмирали» [8].

Творчість Пінзеля привернула увагу львівських учених на початку XX ст.[9] Фундаментальніші праці про львівську бароккову скульптуру з'явилися в 1930-х роках [10], а в 1976 р. З. Горнунг (Польща) видав окрему книгу, присвя-



Майстер Пінзель. Невідомий святий.

чену творчості Пінзеля[11]. В зв'язку з розосередженням львівської скульптури на великій території, що перешкоджало візуальному порівнянню творів та їх аналізу, в дослідження минулих років проник ряд неточностей та помилок. Тільки тепер, коли під тиском обставин зібрана разом уся спадщина Пінзеля, сконцентровані в одному місці тисячі творінь його попередників, сучасників та послідовників, стало можливим більш точно диференціювати вироби майстрів львівського осередку і, зокрема, визначити особливості стилю Пінзеля.

Пінзель працював у дереві та камені. Те, що в документах він був названий сницарем, тобто різьбярем по дереву, свідчить, що камінь не був основним його матеріалом. Він так і залишився сницарем, хоч перші роботи на наших землях виконував з вапняку.

В техніці обробки дерева Майстер Пінзель дотримувався традиційних прийомів. Дерево (а це була завжди липа) після опрацювання покривалося левкасом, по якому йшов шар темпери. (В Розп'ятті з Лопатина поліхромія покладена прямо на дерево[12].) Більш розповсюдженим було поліхроміювання відкритих частин тіла й золочення одягу по поліменту. Іноді фігури вкривалися білою фарбою з фрагментарним застосуванням позолоти (фігури з Городенки). Спосіб фарбування чи золочення фігур залежав, очевидно, від наявності в замовника коштів.

Перед початком роботи скульптор (іноді архітектор) виготовляв проект вівтарів, їх називали абрисами[13], потім — модель. Три зразки такого типу ескізних проектів залишились в спадщині Пінзеля: фігури св. Юрія на коні, невідомого святого та св. Флоріана. Крім моделей, які в основному служили свідоцтвом майстерності й пред'являлися замовникові для погодження, скульптори XVIII ст. робили ескізні варіанти фігур і навіть окремих їх елементів — боцетто. Таких матеріалів, що призначалися для помічників, у спадщині Пінзеля не збереглося.

На тлі стилістичної еволюції пластики бароккo — рококо твори Майстра Пінзеля займають особливе місце. Загальному напруженому драматизмові в сполученні з психологічною заглибленістю образів у нього відповідає підвищено-експресивна форма, що досягається сміливою, віртуозною обробкою матеріалу.

Експресію та психологічну глибину бентежного людського почуття підкреслюють неспокійні, часто спірально розгорнуті, готично вигнуті корпуси фігур, динамічна напруга мускулів оголеного

тіла. Скульптор досягає нової на той час виразності трактовкою драпіровок, які стають у нього самостійним образним елементом. Важкі їх маси, що клубочаться навколо тіла, ламаючись і вигинаючись, стрімко пульсують у різні сторони, іноді немов відриваючись від основного об'єму, ширяють у повітрі. Складки одягу передані широкими, темпераментно різаними площинами, вугласті, кристалічні грані яких ніби зберігають сліди пили. Складне нюансування членувань кожної окремої постаті, що складає в результаті єдиний ритм цілих композицій, ансамблів, свідчить про багатозначність та багатоаспектність творінь Пінзеля.

Митця не можна запідозрити в прямій передачі дійсності, хоч ступінь умовності в трактовці декору, тканин і поверхні тіла різний. Деяка театральність, видовищність — це враження досить поверхове, первісне. Персонажі кожної з груп об'єднані особистим емоційно насиченим сюжетом, що викликає співпереживання глядача. Крім цього особистого внутрішнього сюжету існує більш широкий, загальний контекст задуму. Згідно з ним риторика жестів фігур звернена одночасно до прихожан і до основного композиційного центру вівтаря. Вона «зрежисирована» як система зв'язків між ними і втіленням божества, збираючи до нього, концентруючи в єдиний вузол натхнення присутніх. І все ж експресія руху не мала б такої високої духовної напруги, а підпорядкування їй завдань декоративності не набуло б такої переконливості, якби Майстер Пінзель не був проникливим психологом, а деякою мірою й портретистом. Тільки мистецтво портрета вимагало такої тонкої розробки індивідуальних рис характеру, виражених у не менш індивідуальному рисунку. Ці якості вигідно виділяють Майстра Пінзеля серед скульпторів європейського барокко. Епоха дає йому велику свободу у виборі образних засобів. Звертається він і до біблійних та євангельських сюжетів.

Головне завдання Пінзеля у цей період полягало в увічненні задумів і діянь Миколи Потоцького. Цьому служили і зведені останнім будови, і їх пластичне оформлення. Такі «Дванадцять подвигів Геракла» — кам'яні статуї, розміщені Пінзелем на аттику побудованої Меретином ратуші у Бучачі. Їх інакомовний зміст був типовим панегіриком замовникові. Дві алегоричні фігури, що фланкують картуш з гербом Потоцького, представляли його чесноти.

Традицією фундаторської діяльності канівського старости було створення в кожному з споруджених ним храмів вівтаря, присвяченого його патронові. Складення програми, вибір постатей, що оточували св. Миколу, здійснювалися, мабуть, самим замовником. Ці фігури повинні були відбивати життєву позицію Потоцького і оспівувати його доброчесність.

Як знаємо, у вівтарі св. Миколи бучацького парафіяльного костьолу встановлено фігури святих Вікентія й Францiска Борджіа. Перший з них, засновник місіонерського ордену, зображений провідником капризної дитини. Одухотворений, добрий, він, вказуючи рукою в небеса, ніби виводить неофітів на шлях істини. Образ Францiска Борджіа, генерала ордену єзуїтів, завуальовано характеризував Потоцького як особу незалежну, що не визнає над собою ні духовної, ні світської влади.

Дещо пізніше неподалік костьолу будується церква св. Покрови. Тут у вівтарі св. Миколи Пінзель розміщує символічні зображення інших, нових, за думкою фундатора, його чеснот — віри й мужності.

Розмаїтістю тематики, що включає й так звані історичні сюжети, відзначаються рельєфи Пінзеля, встановлені в амвонах, іконостасах та вівтарях. Ці



Майстер Пінзель. Св. Вікентій. Фрагмент.

твори являють собою ще одну грань обдарування митця. Рідкісний в XVIII ст. на цих землях вид пластики завдяки Пінзелю отримав досить широке розповсюдження.

Джерела творчості Пінзеля деякі дослідники виводили з Чехії, Моравії й Австрії. Помітна стильова та ідейна спільність його з мистецтвом празької школи (Матей та Антон Брауни, Лазар Відман, Фердінанд Брокоф та ін.). Особливо близький він до творчої спадщини Матея Брауна [15]. Відомо, що в зв'язку з скороченням замовлень у середині XVIII ст. в Празі та на всіх чеських землях навіть провідні майстри (Ф. Брокоф) змушені були виїжджати до сусідніх країн. Якщо Пінзель справді покинув Прагу, в нього, без сумніву, були для цього вагомі причини, що змусили його навіть приховувати своє ім'я. Та проблема джерел своєрідності Пінзеля складніша, ніж може здатися на перший погляд.

Час розквіту Майстра припадає на період значного зрушення в художніх смаках покоління. В Центральній Європі агресивний натиск барокко став нестерпним. Витончуючись та роздрібнюючись у сплесках рококо, його колишній пафос-магма лиш іноді прориває твердіючий панцир суворого регулярного класицизму протуберанцями особливої драматичної чуттєвості. Деякі історики мистецтва визначають це явище як готичний рецидив. Інші називають експресивну течію в сілезькій скульптурі XVIII ст. барокковим маньєризмом.

Опинившись на околиці Центральної Європи, далеко від європейських художніх центрів, Пінзель з його невичерпним барокковим натхненням знаходить дивовижну підтримку місцевих замовників, які тільки почали самостверджуватися з допомогою мистецтва барокко, та, що ще більш важливо, розуміння місцевих скульпторів. Завдяки високому рівню майстерності та творчій активності, що йшла від давніх пластичних традицій, вони виявилися готовими дати емоційний творчий поштовх, а пізніше — сприйняти й розвинути в цілу скульптурну школу особистий почерк Майстра Пінзеля.

Відмічаючи новаторський характер робіт Пінзеля і не знаходячи їм аналогів у західноєвропейському мистецтві, дослідники львівської скульптури другої половини XVIII ст. приходили до різних гіпотетичних висновків про феномен митця. Логіка їх міркувань базувалась на порівнянні попереднього періоду львівської пластики, першої половини XVIII ст., з часом її небаченого розквіту. Бралися також до уваги традиції різьби по дереву, що дали ба-

гатовікову історію народного мистецтва.

Тільки М. Гембарович, на наш погляд, підійшов у своїх дослідженнях до джерел унікальної своєрідності пластичного методу Майстра Пінзеля. «Говорячи в дужках,— пише вчений в своїй останній праці,— таке трактування драперій у мистецтві не є абсолютною новиною, з подібним трактуванням зустрічаємось у візантійському мистецтві і в середньовічних фресках. Однак думка ця має маргінальний характер, і не варто робити з цього надто скороспішних висновків» [15]. Висловлене немовби мимохідь твердження в дійсності має під собою дуже сильний грунт, і до нього треба поставитися з великою серйозністю.

Майстер Пінзель, якого б він не був походження, де б не навчався, прибув на незнайомі йому землі, що відзначалися високою й неочікуваною для нього пластичною культурою. Він побачив прекрасні пам'ятки архітектури, монументальний та станковий живопис, найдавнішу скульптуру, об'єднані єдиною потужною традицією. В її неперебутності відіграли роль не лише автохтонність розвитку, а й духовна та моральна атмосфера православ'я, що боронилося, котра постійно підживлювала твердині релігійного канону й не давала йому розчинитися під тиском дійсності.

Величезний драматизм Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого собору, середньовічних мозаїк та фресок тяжів над українським іконописом XIV—XVI ст., що заповнював церкви православного обряду, а пізніше до певної міри й католицького. Завдяки цьому іконопис XV—XVI ст. розвивався під впливом візантійського палеологівського ренесансу, який складався в атмосфері ісихазму — явища, корені котрого знаходилися в східнохристиянському світі й не мали аналогів у західному. Воно відчувалося в безупинній експресії зображальних форм, містично-аскетичній трактовці персонажів, охоплених особливою, «жорсткою» пристрасністю їх спільного духовного єства.

Потужна система розподілу світла й тіні, контрастна гра яких сприяла таємничому сянню зображень, підсилювала екстатичний стан, що так підкоряв собі увагу й волю глядача. Характерний також інтерес до виразності людського тіла, що виявився у зменшенні поверхні нівелюючих одягів, у пластичному моделюванні відкритих ніг.

Пізньовізантійська культура, що розвивалася під враженням ісихазму, справила помітний вплив не лише на давнє мистецтво українських земель. Він прослідковується також у мистецтві близьких, а часом і віддалених територій Болгарії, Сербії, Грузії, Росії і навіть Іспанії в особі Ель Греко...

Сприйняття Пінзелем традицій візантинізму, застосування їх в досягненнях європейської культури барокко — рококо говорять про обдарованість, чутливість та високу естетичну культуру митця-новатора.

Розглядаючи під цим кутом композиції Пінзеля, не можна не відзначити апогей містичного настрою й драматичного пафосу в Голгофі вівтаря з Годовиці. Витончено прорисований силует оголеного тіла розіп'ятого Христа та його лик — це концентрований образ страждання. Спрямовані до нього фігури Богоматері й Іоанна втілюють найвищу точку співчуття, ще більш глибокого, екстатичного. Згідно з давніми канонами рух розвивається, рівномірно розподіляючись у фігурах двох украй напружених груп «Самсона» й «Жертвоприношення», розміщених обабіч вівтарної менси, та двох ангелів, що бурхливо злітають.

За силою емоційного впливу годовицький вівтар — найбільш яскравий твір



Майстер Пінзель. Св. Іоаким.



Майстер Пінзель. Ангел.

Пінзеля. Підкреслимо, що круцифікси в творчості скульптора займають значне, якщо не головне, місце. До найбільш трагедійних образів такого роду в європейському мистецтві XVIII ст. слід віднести Розп'яття з костьолу св. Мартіна у Львові та зменшену репліку його (знаходиться у Польщі) — переносне Розп'яття з Годовиці.

Риси ісихазму помітні в статуях з Городенки, зокрема Іоакима, Анни, Йосипа та Єлизавети з центрального вівтаря. До певної міри в цей ряд вписуються фігури з двох монастириських вівтариків та з вівтаря св. Миколи, що в бучацькому костьолі.

Зате цілком відрізняються від попередніх невеликі фігури й голівки ангелів (скоріше путті), що заповнюють вівтарний простір. Майстерно виконані, вони, проте, більш наближаються до мистецьких традицій Праги. Пишнотілі, з поділеними складками животами, вкритими ямками кінцівками, з дещо деформованими, затаєно усміхнутими пухкими обличчями, вони нагадують подібні роботи попередників Пінзеля — скульптора Матея Брауна, живописця Петера Бранделя.

І все ж головне, що необхідно підкреслити, говорячи про дещо своєрідний візантинізм мистецтва Пінзеля, особливо в його перший період діяльності,— це так званий дуалізм мови, манери. Він полягає у відмінності прийомів моделювання облич та оголених частин тіла від трактовки одягів. Авторська конструкція фігури в русі, проробка кожного елемента, включаючи фаланги пальців, пучки сухожиль та

мускулів, міміку,— реалістичні майже до натуралізму й лиш інколи гротескно підкреслені в рисунку. Водночас волосся передане узагальненіше, з врахуванням декоративних проблем. А вже декоративність одягів-драперій не має рівних у всьому європейському мистецтві тієї пори. Вони смерчем здіймаються навколо фігур, наповнюючи собою оточуючий простір. І так само, як у мозаїках і фресках давніх соборів, плащі й гіматії святих ламаються по гострій лінії на окремі площини, складки тканин уподібнюються граням великих кристалів. (Багато пізніше такий засіб уподобали собі скульптори-кубісти.) Заради ще більш різких штрихів світлотіні Майстер виділяє злами підрізаним з обох боків, виступаючим валиком. Рисунок навіть порівняно невеликої фігури таким чином читається з величезної відстані, а різкі удари світла надають їй емоційної гостроти та декоративної виразності.

Магія мистецтва Пінзеля — ключ до розгадки виникнення цілої оригінальної скульптурної школи. Говорячи про самобутність Пінзеля, можна рівною мірою говорити про самобутність усієї тогочасної львівської школи пластики. Творчість майстрів з його оточення (а одночасно з Пінзелем працюють сім'я Фессінгерів, А. Осинський) надзвичайно близька до нього. Не дивно, що донедавна ряд творів Пінзеля приписувався А. Осинському та іншим майстрам.

І все ж, здається, саме сницар Пінзель, найбільш сильний майстер з європейською виучкою, очолив львівську скульптурну школу.

Пінзель залишив багато учнів та послідовників. Серед них три брати Полейовські, Матвій, Іоанн і Петро, Франтішек Олендський, що найбільш самовіддано наслідував учителя, працював у дереві й камені, а також Михайло Філевич, Ян Оброцький та інші. Чимало їх трудилося разом з учителем в його майстерні. Визначити руку когось із них у закінчених творах Майстра, втім, поки що не вдалося.

Важливо інше. Незважаючи на велику подібність до вчителя, кожен став скульптором із своєю власною манерою, самостійними формальними рішеннями й прийомами і, нарешті, вже визначеною мистецькою спадщиною.

Близько 40 скульпторів, що працювали поруч, на одній землі і зазнали яскравого впливу творчості Пінзеля, утворили ту унікальну плеяду, яка з бігом століть дістала назву львівської скульптурної школи XVIII ст.

Є. ПОПОВА *(Болгарія)*

# БАРОККОВИЙ ПРОСТІР У ПІЗНІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ БОЛГАРСЬКІЙ ІКОНІ

Починаючи з кінця XVII ст. наявність бароккових елементів у значній частині болгарських іконописних творів проявляється в основному на двох рівнях.

Перший стосується декоративної організації поверхні ікони і на практиці зводиться до включення в неї барокко-вих орнаментів. Але якщо в XVII ст. болгарські майстри використовують їх лише в іконопису, то в наступному сторіччі вони стають суттєвим елементом оздоблення церковного простору і житлової архітектури, творів усіх видів ми-

© Є. Попова, 1991

стецтва. Тут, безсумнівно, відбувається асиміляція елементів різних художніх систем.

Другий, просторовий рівень принципово відрізняється від першого. Йдеться вже не про зовнішній вплив, а про внутрішній саморозвиток однієї застарілої системи з метою самозбереження в нових умовах. Саме завдяки трансформації середньовічного двохвимірного іконного простору в трьохвимірний, тобто картинний, уможливлюється послідовний і безболісний фазовий розвиток барокко.

Генезу обох форм наявності барокко в іконі можна вивести з XVII—XVIII ст. Кожна з них є невід'ємною частиною двох загальних паралельно існуючих тенденцій у поступі болгарського культового мистецтва. Це тенденція до підвищеної декоративності живописної поверхні, яка включає і засвоєння барокових орнаментів разом із східними декоративними мотивами і елементами навколишньої природи, та тенденція до поступової заміни традиційного-символічного втілення канонічних сюжетів їхнім реалістичним зображенням. Прагнення розгорнути ці сюжети в конкретному, співвіднесеному з дійсністю просторовому середовищі (його можна б було назвати прагненням до «наївного реалізму») здійснюється шляхом актуалізації деяких принципів просторового структурування, закладених ще в «домодельних» формах візантійської середньовічної художньої моделі (у їх схожості з барокковими принципами ми згодом переконаємося).

XIX ст. дає нам багато прикладів, що ілюструють результати пошуків і в першому, і в другому напрямах. Але в цьому відношенні воно є століттям констатацій, вже оформлених відповідей. Питання ж були поставлені набагато раніше, близько двох століть тому, коли застаріла середньовічна художня система, через історичні обставини законсервована у своїй останній фазі природної «амортизації» на невизначений час, починає реагувати на перші, ледь відчутні зміни у духовному кліматі болгарського суспільства.

Завдяки інстинкту самозбереження (який властивий не лише біологічним організмам, а й соціокультурним структурам) ця художня система намагається пристосуватись до майбутніх змін, осучаснюючи свій синтаксис шляхом асиміляції елементів інших декоративних систем або шляхом відповідної актуалізації деяких власних художніх принципів, уперше послідовно вивершених. А для естетичних маніпуляцій надає у їхнє розпорядження свої найбільш семантично незалежні компоненти: ті, в разі трансформації яких була б якнайменше порушена її єдність, оскільки в одному випадку вони існують на орнаментально-декоративному, а в іншому — на просторово-синтаксичному рівні іконної структури. Отже, в обох випадках догматичний образ залишається (принаймні спочатку) безпосередньо не зачепленим процесом, бо зміни стосуються тільки трактування простору як його середовища і згідно з орнаментальною розробкою частин іконної поверхні.

Тут слід уточнити, що у кожному з обох випадків поняття *барокко* має різний зміст. У першому випадку йдеться про барокко як про *історичний художній стиль*, включаючи і його останню, рококову фазу, певні елементи орнаментально-декоративної системи якої засвоює болгарське мистецтво. У другому — про його *типологічну модель* і природне самооновлення схожої по моделі середньовічної художньої системи шляхом розвитку деяких принципів просторової побудови — тих, що ідентичні з відповідними барокковими, але досягнуті цілком самостійно, в жодному разі не запозичені з барокко. Останнє просто не могло б відбутися через те,

що перенесення й асиміляція з чужої культури можливі тільки для стильових елементів, а модель — це генеральний принцип, що зв'язує компоненти на всіх рівнях художнього цілого і не підлягає розчленуванню та зовнішнім маніпуляціям.

Наявність бароккових елементів у болгарському іконопису, що розглядається на орнаментально-декоративному рівні, є фактом, доказ якого не потребує великих зусиль. Функціонування ж барокко (вже не як запозичення елементів оздоби, а як принципу) на просторово-синтаксичному рівні, який незрівнянно більш важливий у семантичному відношенні та має більш важливі наслідки для долі всього болгарського пізньосередньовічного живопису,— це феномен, що заслуговує спеціального аналізу.

Зрозуміло, що тільки на орнаментальному рівні (оскільки він відносно семантично незалежний, так би мовити, нижчий поверх іконної структури) можна легко і безболісно оперувати деякими стилістичними елементами; саме тут можливе привнесення орнаментів інших художніх систем (якою в нашому випадку є бароккова, а перед тим була східна).

Просторово-синтаксичний рівень, наділений багатоаспектними гносеологічними функціями, у канонічній ієрархії культового мистецтва стоїть набагато вище орнаментально-декоративного рівня. Це не просто принцип організації іконної поверхні, а втілення універсуму в «знятому» вигляді у кожному окремому зображенні (беручи до уваги, що для візантійської традиції характерний ізоморфізм не лише частин конкретного твору, зокрема ікони, а й усіх компонентів образотворчого і необразотворчого плану, включених у систему релігійного культу) [1].

В іконному просторі знята православна догма з властивою їй просторово-часовою антиномічністю є одночасно ірреальним, надчуттєвим, «позапросторовим» простором, «світом у собі самому» (який відповідає темпоральному поняттю «αιον» — «вічність») та інформаційним, дослівним унаочненням конкретного канонічного тексту, яке діє «тільки для і через глядача» [2] і відповідає темпоральній категорії «хронос», «час».



Ікона з клеймами. 12 сцен з життя Христа. 1796.

Надзвичайно семантично переобтяжений, він має стійкі, надто консервативні особливості, що не підлягають змінам. Саме тому зміни на цьому рівні стають очевидними — на відміну від змін в орнаментально-декоративній системі — на більш пізньому етапі, в останні десятиліття XVIII ст. Через те може видатися, що перетворення простору в релігійному живопису з початку до кінця є надбанням відроджен-



Т. Вішанов-Молера. Ікона з клеймами. 1790.



Т. Вішанов-Молера. Різдво Христове. Поч. XIX ст.

ня XIX ст., що виникло майже спонтанно і було повсюди засвоєне. Але це зовсім не так.

Тенденція до збагачення декоративної системи барокковими орнаментами з самого початку позначена інтенсивним розвитком. Впродовж XVII—XVIII ст. в цілому сформувались її основні функціональні особливості, характерні для неї і в період розквіту болгарського живопису в добу національного відродження.

На противагу їй «просторова» тенденція майже до кінця XVIII ст. еволюціонувала надзвичайно повільними темпами і досягла незначних успіхів. Складається враження, що на цьому ранньому етапі вона не є суттєвим фактором поступу образотворчого мистецтва (за винятком такого яскравого феномена, як творчість Тома Вішанова-Молера, та ще кількох окремих ізольованих випадків). Однак величезна кількість творінь XIX ст. засвідчує, що своїм корінням процес трансформації середньовічного іконного простору в «картинний», що позначив мистецтво зрілого відродження та привів у кінцевому підсумку до розпаду канонічної структури іконного зображення і до засвоєння загальноєвропейських принципів картини, сягає у попередні століття. Більше того, вони навіть закладені у самій структурі канонічного зображення.

Отже, на відміну від орнаментальної «просторова» тенденція не потребувала запозичень з інших художніх систем. (Саме завдяки своєму «іноземному вигляду», будучи запозичені з барокко,

орнаменти приваблюють глядача і не залишаються непоміченими навіть при надзвичайно уважній маніпуляції ними, а от просторові нововведення, які нізвідки не запозичені, менш помітні.) Хоча в окремих випадках ми зустрічатимемося і з формальними рішеннями, які, безсумнівно, є результатом чужого культурного впливу. Таким чином, питання зводиться виключно до актуалізації традиційних художніх принципів на новому рівні.

Інакше кажучи, якщо орнаментально-декоративна система змінюється завдяки запозиченим зовні бароккових елементам, то трансформація іконного простору — цілком внутрішній процес, і його «бароккові» результати є плодом саморозвитку і закономірної еволюції візантійської художньої системи. На мою думку, таких самих результатів вона могла б досягнути навіть тоді, коли б культурна система болгарського суспільства була б ізольована від контактів з іноземними культурними системами і застрахована від зовнішніх впливів.

* * *

На рівні *моделі*, а не *стилю* («стиль» є формотворчим поняттям, пов'язаним тільки із синтаксичним поверхом художньої структури, а «модель» включає в себе усі три поверхи — синтаксичний, семантичний і прагматичний) барокко і середньовічне візантійське — та й взагалі східноправославне — мистецтво мають цілий ряд ідентичних або більш-менш схожих принципів. У певні періоди історії цього мистецтва, коли загальна модель (канон) залишається незмінною, а стиль зазнає певних змін (в залежності від того, які з постійних рис моделі найсильніше рефлексують у ньому на даний момент), така подібність посилюється або слабшає.

Існують періоди з тимчасовим посиленням еллиністичних начал, закладених у візантійській художній системі (як правило, після цього виникає протилежна реакція). В літературі вони визначаються як «антикізуючі періоди», або «ренесанси» у межах Середньовіччя.

Проте еллінізм, як і барокко, є «вторинною» моделлю з багатьма спільними рисами. Тому у самій Візантії живопис, наприклад, так званого Палеологічного ренесансу і століттям пізніший його відгук в окремих пам'ятках Містри («Богородиця Пангіаноса», 1428) є виявом чергової актуалізації еллиністичних традицій. Деякі автори[3] наділяють його характеристиками, цілком застосовуваними і до барокко. Це «підкреслена живописність», «сильні рухи, одяг, що розвівається, і велуми над будівлями», «просторово-розгорнута архітектура з людськими фігурами зменшеного масштабу», «об'ємний характер архітектури і скель», «єдиний простір» тощо. «Живописність», «динаміка», «глибина», «єдність» — все це категорії, ймовірно, запозичені з бароккових визначень Вельфліна.

У болгарському середньовічному мистецтві аналогічні тенденції спостерігаються у деяких стінописних ансамблях, створених безпосередньо після того, як Болгарія потрапила під владу Османської імперії (найбільшою мірою у Креміковському монастирі, 1493, і Поганово, 1500). Не будемо зупинятися на проблемі простору в монументальному живописі, а тільки зазначимо, що у цьому випадку процес його трансформації розвивається паралельно з процесом трансформації іконопису. В сукупному болгарському релігійному живописі (монументальному та іконному), після Візантії, «ренесансна» тенденція посилюється поступово і неухильно починаючи з кінця XVI — початку XVII ст. і набуває безповоротного ха-

рактеру. По суті, в своїй останній фазі старіння й «амортизації» ця модель, прагнучи до самозбереження будь-якою ціною, знову і, як ніколи, категорично використовує свої первісні «домодельні» форми. А коли взяти до уваги, що «домодельні» форми середньовічної візантійської моделі є елліністичними, то в нашому випадку візантійська модель звертається до них при посередництві їх найпізніших, ближчих до неї за часом трансформацій. Отож за еталон правлять схожі «ренесансні» тенденції періоду поваления турецького рабства. Саме вони «відроджуються» у мистецтві розглядуваної нами пори.

Пізні редакції своїх «домодельних» форм візантійська модель максимально актуалізує, аж до ризику саморозпаду (насправді так і сталося наприкінці, і таким чином відбулося остаточне внутрішнє відмирання багатовікової системи під час Болгарського національного відродження). Не дивно, що «барокові» риси візантинізму саме з розвитком цього процесу починають дедалі сильніше окреслюватись.

Отже, схожість між просторовою структурою ікони та барокковою картиною виявляється у принципі «вертикальної динаміки» [4], тобто у розташуванні предметів «один над одним»; у множинності точок зору; в субординації, тобто в ієрархічності окремих частин у межах цілого; в особливому значенні світла (в іконі) й освітлення (у барокковій картині) — неприродних в обох випадках; у первинності думки (уявлення про предмети) перед органом чуттів (зір) і т. д.

Між візантійською культурною моделлю і культурною моделлю барокко існує ще цілий ряд принципово важливих подібностей, про які ми тільки згадаємо. Антиномічність середньовічного мислення, наприклад, аналогічна з антиномічністю природи барокко; подібний і принцип контрасту, що полягає у діалектичному поєднанні протилежностей — конкретного (абстрактного, загального), окремого, динамічного (статичного), символічного і натуралістичного способів відображення дійсності. І релігійний східноправославний культ і барокко відрізняються риторичністю, театральністю, емблематичністю й симультанністю дії; помітно схожі між собою принципи середньовічного культового та бароккового синтезу.

Але в даному випадку суттєве значення має відмінність на рівні типологічної подібності, оскільки якраз у процесі подолання цієї відмінності середньовічний іконний простір трансформується в барокковий.

Головна відмінність між зображеннями у візантійському мистецтві та у барокковій картині полягає у відношенні до *глибини простору*. Саме тут відбуваються зміни, які є об'єктом нашої уваги.

Виняткова «глибинність» бароккового зображення — полюсно протилежна її ігноруванню в іконному просторі. Впродовж усього свого існування (крім незначного поглиблення просторового пласту у мистецтві «ренесансних» періодів) візантійське мистецтво неухильно дотримувалось принципу відбору просторової глибини, живописного трактування «зовсім близького і неглибокого просторового пласту» [5]. Цим зумовлені й аксонометрична основа у позначенні близького (і єдиного) плану, й зворотна перспектива, й речове обмеження глибини шляхом використання золотого дна * або однокольорового абстрактного фону, шляхом введення якоїсь плоскої матерії, що поглинає глибину (стіни, архітектурних куліс або скель), й прагнення до фронтальності, паралельності предметів відносно нижньої основи іконного поля або до позначення дії в одному плані у напрямку справа, зліва тощо.

Так що, по суті, коли ми говоримо про трансформацію іконного простору в барокковий, то маємо на увазі зняття основної відмінності, яка апріорно існує між іконою та барокковою картиною. Відмова від двохвимірності ікони та пристосування її просторових характеристик до підкресленої глибинності трьохвимірного, картинного простору барокко,— безсумнівно, повільний, поступальний, дуже компромісний у своїх первісних проявах процес. Однак саме така трансформація зіграла вирішальну роль у долі пізнього середньовічного мистецтва. Покликана продовжити життя у нових умовах, вона зрештою призвела до остаточного його розпаду.

* * *

Якщо зіставити кінцеві результати процесу із його початковою фазою, то впаде у вічі відмінність у підході до простору. В переважній більшості ікони XIX ст. у формальному відношенні вже є невеликими картинами із збереженим релігійним змістом і культовим призначенням. Створюється враження, що помітних змін зазнав перший, синтаксичний рівень іконної структури, а два інших — семантичний і прагматичний — зберегли свої основні характеристики, що утвердилися внаслідок багатовікового відтворення моделі. Але таке враження помилкове по тій простій причині, що жоден із цих трьох рівнів не міг би окремо від інших (респективно, ізольовано від цілої структури), самостійно функціонувати і розвиватися. Передусім це стосується синтаксичного рівня. Коли йдеться саме про процес, то слід зазначити, що він, безсумнівно, розпочався на прагматичному рівні (там, де наявний «вхідно-вихідний» зв'язок художньої структури з більш загальною, соціокультурною системою, елементом якої він є) і, рефлексуючи на семантичний основі, трансформувався відповідним, суворо детермінованим шляхом взаємовідносин між елементами синтаксичного (тобто формального) рівня. Як стверджує Ч. Моріс, «семантика передбачає синтактику, але виходить із прагматики» [6].

Досі ми для більшої ясності спочатку констатували факти, залишаючи на потім пояснення причин їхнього існування, усвідомлюючи, що у методологічному плані йдемо у напрямку, протилежному природному напрямку досліджуваного процесу. Але врешті слід звернути увагу і на зміни прагматичного рівня, що лягли в основу процесу.

В період раннього Відродження існують два головних фактори, що провокують початкові зміни на рівні прагматики. З одного боку, це дедалі зростаючий вплив фольклору на «високі форми», з іншого — поступове прилучення болгар до тогочасних європейських уявлень про світ, до ідей Просвітництва, в кінцевому підсумку «відкриття» свідомості для духовного впливу цивілізації західноєвропейського типу.

Інакше кажучи, просторові зміни у творах культового мистецтва викликані *зміцненими уявленнями про простір і час* людей, котрі творять і відповідно сприймають це мистецтво. Причому ці уявлення, в свою чергу, є наслідком впливу фольклору і європеїзації світосприйняття. Таким чином болгарське культове мистецтво (як виразник традиційної релігійної свідомості) виявляється «атакованим» одночасно з двох протилежних рівнів — «знизу» магічною міфологічною свідомістю величезної частини християнського населення, яке його сприймає, і «згори» світською цивілізованою свідомістю дедалі більшої групи людей, що вступають у прискорені контакти зі світом в умовах мінливого соціально-економічного клімату починаючи з кінця XVII ст.

Викликані новими економічними умовами демографічні переміщення, що

спричинили рустифікацію болгарських міст у XVIII ст., особливо посилюють вплив народного міфологічного світогляду на той пласт «офіційної» релігійності, котрий і без того, перебуваючи під іновірною османською владою, поступово і неухильно наближався до так званої побутової релігійності, в основі якої лежать язичеські, дохристиянські космогонічні уявлення і яка за своїм характером є «утилітарною, магічною, егоїстичною і асоціальною» [7]. (Зазначимо лише, що одним з наслідків тісної взаємодії між двома культурними підсистемами — церковною і фольклорною — є проникнення елементів народної художньої культури, що створює форми необразотворчого типу, у церковне мистецтво. І це теж служить передумовою наростаючої починаючи з XVI—XVII ст. тенденції до декоративізації культового живопису, що, в свою чергу, полегшує проникнення в нього бароккової орнаментики.) Разом з тим завдяки соціальній диференціації населення у містах (в основному це населення, яке щойно відірвалося від селянського, патріархального укладу життя), швидкому розповсюдженню ремесел і торгівлі, новим, поставленим на ділову основу контактам з іноземними народами і культурами на зміну вузьким патріархальним уявленням про світ як про мікрокосмос приходить усвідомлення власного буття як елемента макрокосмосу (на відміну від середньовічного теологічного макрокосмосу він вже може засвоюватися емпірично, оскільки реально існуючий і цілком відчутний). Це знову змінює уявлення про простір і час у суспільній свідомості, що перебуває в стадії новоформування. Звідси зміни і в художній сфері.

Але як саме проявляється вплив фольклору на просторову організацію ікони? Згідно з фольклорними темпоральними уявленнями вічність знаходить відбиття у циклічності, повторюваності, постійному кругообігу тимчасового [8]. В релігії тимчасове розкривається через події, яких у вічності немає. У культовому мистецтві вічність позначається рядом передбачених каноном сцен, в іконографії котрих медіація подійного (тобто тимчасового) абсолютно зайва. У фольклорі ж вона може бути представлена тільки опосередковано, через тимчасове (а значить, через події). Тому лише експансією фольклорних уявлень у культовому мистецтві можна пояснити посилення уваги до сюжетних, подійних зображень, що починають помітно переважати у церковному просторі та в іконній продукції цієї епохи. Зображення простору тут також зазнає впливу фольклорних уявлень. Наприклад, відбувається ідентифікація мікрокосмосу з домом (тобто з живим, «олюдненим» простором, який у міфологічній бінарній опозиції «космос — хаос» відповідає першому поняттю). Цим певною мірою можна пояснити той факт, що при позначенні подійного простору в іконі й стінописній релігійній сцені особливу роль починають відігравати конкретне середовище (яке поступово замінило традиційний абстрактний, умовний фон), зображення складних архітектурних просторових конструкцій та інтер'єрів, де кожний елемент відбиває прагнення до ідентифікації або до бодай часткового наближення сакрального простору до дійсного вигляду «дому» — прагнення зафіксувати точно, «наївно реально» кожну конкретну побутову подробицю цього «дому».

Якщо спочатку в основу зображення конкретного просторового середовища у мистецтві — що на синтаксичному рівні зобов'язує ввести певні бароккові принципи досягнення просторової глибини — були покладені впливи фольклорної свідомості, то згодом до них додаються мотиви іншого характеру, що походять вже із змінених просторово-

часових уявлень свідомості, що знаходиться у стадії цивілізації. У ній, як і в релігійно-фольклоризованій опозиції «час — вічність», тимчасове (подійне) теж отримує пріоритет над вічним, але процеси на цьому не зупиняються. Саме поняття часу розчленовується і виповнюється новим, невідомим доти змістом. Цей важливий крок уперед у суспільній свідомості має принципове значення для вірного розуміння характеру Болгарського відродження.

У період Болгарського національного відродження темпоральна орієнтація характеризується двома цілком протилежними напрямками, які, однак, існують одночасно й у тісному взаємозв'язку,— звернення до минулого є природним виявом усвідомленої національної орієнтації у майбутнє. На кінцевій стадії національно-визвольної боротьби Ботев сказав: «Болгарський народ не має минулого, не має сьогоднішнього, має лише майбутнє» [9]. Цими словами він ознаменував успішне завершення цілого столітнього періоду, під час якого зусилля патріотів були спрямовані виключно на вивільнення минулого з-під руїн забуття. А потреба у відновленні «загубленого часу» виникає у той момент, коли перед болгарським народом починають окреслюватися, спочатку неясно і непевно, перспективи майбутнього розвитку, а разом з ними і необхідність радикальної зміни тодішнього сьогодення. Таким чином, якщо торкатись темпорального аспекта проблеми, у період національного відродження болгар відбувається остаточний розпад середньовічної антиномії «час — вічність», причому тимчасове вперше отримує перевагу над вічним, та й саме поняття «час» розчленовується у лінійній послідовності тріади «минуле — сучасне — майбутнє». Принципове, нестерпне сучасне усвідомлюється як перехідна ланка між славним минулим, що гарантує можливість подібного йому майбутнього, і самим майбутнім.

Тому, незалежно від секуляризації духовного життя, що стає дедалі очевиднішою, у всіх його сферах окреслюються орієнтація у минуле, ясно відчутна на поверхні явищ, а також орієнтація у майбутнє, прихована в глибині явищ. Повернення до «власної античності» на початковій стадії відродження є по суті поверненням до болгарського, тобто східноправославного, середньовічного минулого. У сфері художньої культури воно виявляється в актуалізації ряду моментів середньовічної (візантійської) художньої моделі, котра, як уже зазначалось, має ряд суттєвих точок зіткнення з барокковою моделлю.

Що стосується впливу цих змін на просторове зображення у живопису, то він очевидний. Нове, сучасне уявлення про час, набуте за допомогою практичного, у буквальному смислі «засвоєння» реального простору, закономірно рефлексує і на зусилля зобразити цей простір у творах мистецтва.

В. М. ФОМЕНКО

# ІВАН-ІЛАРІОН МИГУРА-ПЛАКСИЧ ТА УКРАЇНСЬКА ПАНЕГІРИЧНА ГРАВЮРА

Гравіровані панегірики, або, як їх ще називали, конклюзії [1], належать до найбільш характерних й одночасно яскравих явищ українського образотворчого мистецтва доби барокко. Подібні твори являли собою переважно складні за композицією станкові зображення, відтиснуті на папері чи тканині, в ряді випадків досить значні за форматом.

Будучи типовим проявом бароккової естетики в європейському мистецтві, конклюзії виразно і послідовно втілювали формальні й ідейно-образні ознаки стилю в цілому. В них набула своєрідної інтерпретації бароккова риторика, химерно переплітаючись з усталеними символіко-алегоричними формами, запозиченнями з античності й біблійної міфології. Як слушно пише дослідник, «раціоналізм барокко особливого роду. Логіка виступала в ньому у важкому панцирі риторики» [2]. Остання «підпорядкувала собі поетику, поширювала свою владу на живопис, архітектуру і музику, позначалась на характері й особливостях учених праць. За допомогою риторики, підтримуваної ерудицією, програмувалися розписи плафонів і складалися «концепти» для композиторів. Риторика уречевлювалася на підмостках шкільного театру барокко, яке перетворювалося на емблематико-алегоричне видовище» [3]. Усе це повною мірою стосується і гравірованих панегіриків, визначає специфічні образно-стилістичні особливості жанру.

Формування цього жанру нерозривно пов'язане з тим пластом барокко, який прийнято називати шкільним. Саме в середовищі європейських колегій-академій з'являються конклюзії. За короткий проміжок часу — від кінця XVII до початку XVIII ст.— вони подолали шлях із заходу на схід, через Польщу на Україну і далі в Росію, набувши тут значного розповсюдження впродовж кількох десятиріч. Цей процес був зумовлений загальним поступом вітчизняної культури та освіти [4]. У курсах Києво-Могилянської академії, передусім риторичних і поетичних, на основі творчого засвоєння західного, насамперед польського, досвіду, розвитку місцевих традицій у цій галузі [4] дається теоретичне обгрунтування типових для барокко мистецьких жанрів, зокрема панегіричного, виробляються та закріплюються принципи формальної побудови й образно-стилістичного трактування подібних творів, і літературних, і образотворчих [5]. Єдність образотворчих і літературних панегіриків спричинена ще й тим, що зміст конклюзій завжди грунтувався на певній розробленій за всіма законами риторики «програмі» — академічному диспуті, вітальній промові тощо. До того ж композиція гравюр, як правило, включала прозові та поетичні тексти.

Суттєву роль у появі конклюзій, зокрема на київському терені, зіграли академічні традиції. Гравіровані панегірики являли собою своєрідну форму засвоєння навчального матеріалу і демонстрування ерудиції. Вони створювалися з нагоди урочистих подій у житті закладу, на честь визначних осіб, нерідко з метою отримання тієї чи іншої підтримки від них академією або ж певним панегіристом [6].

Свідченням високого авторитету Києво-Могилянської академії не лише як

© В. М. Фоменко, 1991

культурно-освітнього закладу, а й як мистецького осередку служить, наприклад, конклюзія Каріона Заулонського, піднесена ним 1693 р. в урочистій обстановці царям Іоанну і Петру Олексійовичам та московському патріарху Адріанові. Конклюзія (Каріон Заулонський був автором літературної «програми», рисувальник та гравер невідомі) вміщує сповнені гордості слова колишнього студента академії, звернені до вищих державних осіб: «и аз... все свое приобретение, еже истяжа в училищах кіевских і избравши приличнейшіи глаголы от всея философии, от всего оусердия моего, приветствующіи принесох» [7].

Перше десятиріччя XVIII ст., на яке припадає творчість видатного рисувальника, гравера та поета Івана Мигури, характеризується значним піднесенням української культури [8]. На цей час визнаним центром створення конклюзій був Київ, де з'явились перші відомі їх взірці на Україні. На високому злеті перебували тоді два його культурних осередки загальнослов'янського значення — Києво-Могилянська академія і друкарня Києво-Печерської лаври. Вагомий внесок останньої у розвиток української культури, зокрема граверства. Саме тут друкувалися конклюзії.

Збереглося надто мало свідоцтв, які б належною мірою проливали світло на життєвий шлях І. Мигури — одного з найвидатніших майстрів української панегіричної гравюри. Немає даних про дату і місце його народження. Вірогідно, він був киянином і після проходження навчального курсу в Києво-Могилянській академії, згідно з усталеною тут практикою формування викладацького корпусу, став її професором. Відомо, що до такої діяльності залучалися найздібніші вихованці академії за рекомендацією ректора і за погодженням з митрополитом. Претенденти на викладацькі посади ставали попередньо, як правило, ченцями Києво-Братського монастиря, що функціонував при академії [9]. З останньою обставиною слід пов'язувати і зміну Мигурою його мирського імені Іван на чернече Іларіон [10].

У документах Києво-Могилянської академії Іларіон Мигура-Плаксич (походження цієї другої частини прізвища гравера нез'ясоване) у 1702—1703 рр. значиться викладачем класу синтаксими, а у 1703—1704 рр.— класу піїтики [11]. Наскільки високі вимоги ставилися на той час до пошукувачів подібних посад, можна судити з того, що наступником Мигури по викладанню у класі піїтики був славнозвісний Феофан Прокопович. 1704 р., мабуть, завершивши читання курсу в академії, Мигура приймає сан архідиякона кафедрального Софійського собору [12]. Починаючи з другої половини XVII ст. найбільш талановиті вихованці Києво-Могилянської академії посідали високі місця в православній ієрархії. У руслі цієї традиції розвивалася далі й кар'єра Мигури. У жовтні 1709 р. він стає ігуменом Крупицько-Миколаївського монастиря в Батурині [13]. Тут збиралися й вивчалися давні рукописи. Монастир підтримував найрізноманітніші зв'язки з іншими культурними центрами України, а також з Московською патріархією, відомими політичними діячами Росії [14]. Особисті контакти Мигура мав з ректором Києво-Могилянської академії, згодом архімандритом цього монастиря Гедеоном Одорським, своїм попередником на цьому місці. Про це свідчить гравюра, яку Мигура підніс Одорському у бутність його архімандритом. Рік смерті Мигури також невідомий. Його перший твір датується 1702 р.[15], останній — 1712. На сьогодні зареєстровано 27 мідеритів майстра, майже всі — першими дослідниками його творчості Д. Ровинським та П. Поповим [16].

Зупинимося на ряді панегіриків Мигури, що являють собою композиційно

розвинутий тип конклюзій, тобто складні за побудовою та змістом, багатофігурні аркуші, які до того ж належать до найбільш ранніх робіт у його творчому доробкові.

Серед них уже згадуваний естамп на честь Г. Одорського *. В його центрі знаходиться зображення головної святині Києво-Братського монастиря — Богородиці Братської. Іконний образ фланкують постаті святих архієреїв. Нижче, в центрі, вміщено майже неодмінний у подібних творах герб адресата панегірика. Вгорі, у хмарах — святі, котрі, як і архієреї, тримають у руках сувої з написами. Вдалині — споруди, можливо, згадуваного батуринського монастиря. Внизу, в пишному акантовому обрамленні,— панегіричний текст польською мовою.

Привертає увагу стилістичне вирішення твору. Позначена досконалістю та складністю композиція, що включає елементи світу земного і небесного (типова риса розвинутого типу панегіриків), має другий план — архітектурний пейзаж, щоправда, дещо умовний. Усі інші плани, що одразу впадає у вічі, розміщено ніби в одній площині. Перспектива майже відсутня. Не варто, однак, вбачати у вжитій тут дещо архаїзованій мові художнього вислову авторського невміння будувати твір з урахуванням законів перспективи, моделювати форми за допомогою світлотіні. Багато тогочасних граверів прекрасно володіли усіма цими засобами художньої виразності. Достатньо згадати О. та Л. Тарасевичів, Д. Галяховського, І. Щирського. Володів ними, як побачимо нижче, й Мигура. Здається, в даному випадку митець орієнтувався на поширений в українському мистецтві бароккo декоративізм у вирішенні композиції, який своїм корінням сягає в образотворчий фольклор. Згадаймо аналогічні явища в інших видах тодішнього українського мистецтва, наприклад архітектурну ліпнину або візерунковий стиль в портреті [17].

Підвищена увага до декоративності притаманна й іншому панегірикові Мигури — на честь місцеблюстителя московського патріаршого престолу Стефана Яворського (1706). Більш складна композиція цього твору включає, однак, практично ті самі компоненти, що й попередня гравюра. Відмінність її полягає в двох моментах. По-перше, при певній площинності композиція тут позбавлена статичності. Зображення сповнене динаміки, відчутної в дещо театралізованих рухах персонажів, трактованих об'ємно, та в неспокійному клубочінні пишних хмар. По-друге, до композиції вводиться портрет — один із звичних елементів більшості конклюзій,— що відзначається простотою, прямолінійно-об'єктивною неупередженістю у трактуванні моделі, відсутністю будь-яких спроб її звеличення. Вміщений у центрі в скромній овальній рамці, він звучить певним дисонансом у складній бароккoвій композиції всього аркуша.

Того ж року Мигура виконав конклюзію на честь гетьмана Івана Мазепи. Власне панегіричний аспект тут звучить на особливо високій ноті. Мазепа зображений у центрі на повний зріст у лицарському вбранні в оточенні численних святих та алегоричних постатей. Складається враження, що автор не намагався відтворити індивідуальні риси моделі, а зосередив увагу на героїзації образу. У цьому творі академічна ерудиція Мигури, вміння вільно орієнтуватись у складній об'ємно-просторовій композиції, моделювати форму виявилися дуже виразно. З художнього боку це один з найбільш майстерно виконаних, декоративно і водночас монументально вирішених українських образотворчих панегіриків. З боку змістового конклюзія являє собою характерний приклад парадних творів з ідеалізова-

ним образом головного персонажа в центрі.

Чи не найзначнішим твором Мигури є гравюра на честь київського митрополита Варлаама Ясинського (1707). Це портрет-епітафія, що супроводжується віршованим панегіриком. Подібний тип епітафіальних естампів, поширений, наприклад, у Польщі, на Україні становив рідкість, на відміну від розповсюджених тут живописних портретів-епітафій [18]. Відома, крім Мигуриної, ще одна українська епітафіальна гравюра, присвячена тому ж В. Ясинському, роботи Івана Стрельбицького, що існує у двох варіантах [19]. Власне портретні зображення в обох майстрів композиційно дуже близькі, оскільки являють собою один з найпоширеніших в українському мистецтві типів архієрейських портретів [20]. Але Мигура вирішує твір репрезентативніше завдяки більш багатому барокковому обрамленню овалу, в який вміщено портрет. І все ж на перший план виступає тут не декоративна пишність загальної композиції, а відвертий реалізм у відтворенні моделі, без будь-якої спроби її прикрашення. Саме ця особливість надає загалом традиційному за композицією творові яскравого художнього звучання [21], ставить його в ряд кращих українських гравюр того часу. Слушно говорити тут про активне використання автором кращих традицій українського живописного портрета. Саме проникливий національний колорит робить цей твір Мигури неповторним.

У різні роки Мигура виконав цикл зображень святих, тезоіменитих певним особам, яким такі твори він дарував, супроводжуючи їх відповідними поетичними та прозаїчними присвятами. Композиція творів традиційна для бароккової гравюри цього типу в цілому. Це погрудні чи на весь зріст зображення, до яких часто включаються герби, постаті ангелів, іноді інших святих. Серед таких аркушів «Іоанн Хреститель» (1711) — на честь генерального осавула І. Ломиковського, «Апостол Іродіон» (1711), присвячений архімандриту Межигірського Преображенського монастиря І. Жураховському, «Симеон Богоприїмець» (1712) — на честь генерального писаря С. Скарги, «Великомученик Стефан» (1709) [22] — панегірик на честь С. Яворського та ін.

Окрему групу становлять композиції, де зображені популярні на Україні святі. Такі гравюри не містять присвят конкретним особам, хоч і вони часто служили для привітання. Це, наприклад, «Великомучениця Варвара» (1702), «Іоанн Златоуст» (1705), «Великомучениця Катерина», «Ілля Пророк», «Симеон Богоприїмець» **.

Дві гравюри Мигура присвятив Миколі Крупицькому, чиїм ім'ям був названий монастир. Перша датована 1712 р. Друга — непідписана і недатована, хоч є підстави вважати, що вона створена в один період з першою, і долучити її до доробку Мигури,— довільно віднесена в літературі до почаївської граверної школи [23]. Відомо, однак, що почаївська друкарня розгорнула свою діяльність значно пізніше [24]. Обидві гравюри, як і подібні в інших країнах, являють собою типовий приклад творів, що рекламували ті чи інші монастирські центри ***. Використовувалися вони і як засіб одержати матеріальну допомогу для монастирів від заможних осіб, яким іноді направлялися з відповідними проханнями [25]. Разом з тим такі твори виконували часто й іншу функцію, що наближає їх до народної картинки. За багатовіковою європейською традицією вони поширювалися в різний спосіб [26]. Зокрема, прикрашали інтер'єр житла [27], нерідко заміняли живописні ікони, навіть по церквах [28]. На Україні, як слушно пише В. Свєнціцька, потреба у продукуванні паперових ікон час від часу ставала актуальною через

численні спустошення українських земель поляками, татарами, шведами [29].

Дещо осібно поміж творами Мигури стоїть гравірований панегірик на честь Сагайдачного. Він являє собою суцільний декоративно скомпонований текст, позбавлений будь-яких образотворчих мотивів. Генетично цей аркуш пов'язаний з традиціями української книги XVI—XVIII ст. Багато її взірців демонструють надзвичайно високорозвинену поліграфічну культуру давнього українського друкарства. Різноманітні вишукані шрифти, виразне розміщення тексту на аркуші, іноді навіть у вигляді певних фігур, виконували не лише практичну, а й очевидну оздоблювальну функцію поряд з книжковою гравюрою [30].

Попри всю індивідуально-неповторну манеру мистецького вирішення твори Мигури позначені рядом рис, у цілому спільних для української бароккової гравюри. В зв'язку з цим цікавою видається дискусія, що виникла свого часу між визначними знавцями давньої вітчизняної гравюри — В. Стасовим і Д. Ровинським. В ході її, може, як на сьогодні, дещо спрощено, були окреслені найістотніші з них. Д. Ровинський твердив, зокрема, що «київсько-львівська» (тобто українська) школа гравюри не мала свого оригінального обличчя, цілком орієнтуючись на західні взірці [31]. Заперечуючи йому, В. Стасов справедливо вказував, що будь-яку гравюру українську можна легко виявити з-поміж творів інших національних граверських шкіл [32]. З відповідними уточненнями обидві точки зору дозволяють говорити про дві головні особливості давньої української гравюри як яскравого і неповторного явища національної культури.

Перша особливість — дещо перебільшена Д. Ровинським — тісний зв'язок української гравюри XVI—XVIII ст. із загальноєвропейською художньою традицією. Питання це має кілька аспектів. Західні естетичні ідеї у цей період, багато в чому через польське посередництво, широким потоком йшли на Україну. Гравюра більш оперативно, ніж інші види мистецтва, через її специфіку і завдяки меншій скутості творчими канонами, засвоювала європейський досвід, передусім користуючись гравюрними зразками. Адже саме гравюра на той час «розносила інвенції та ідеї по всій Європі і піби напрошувалася служити взірцем» [33].

Творчість Мигури переконливо свідчить про це. І сам жанр конклюзії, і окремі портретні композиції, і традиція створення та розповсюдження аркушів типу народних картинок тощо сформувалися на Заході раніше. На Україні вони були творчо сприйняті, своєрідно розвинуті й органічно введені до національного художнього контексту. При цьому слід мати на увазі, що на Україні, як, до речі, і в Росії, підхід до західного мистецького досвіду носив диференційований характер [34]. Відбиралися і засвоювалися лише ті форми й засоби, котрі були суголосні конкретним завданням, що на той час стояли перед українським мистецтвом.

Потрібно також відзначити, що активний обмін між різними національними мистецькими школами, що так виразно і послідовно простежується на прикладі давньої української гравюри,— риса, в цілому притаманна культурі доби барокко. Як слушно вказує дослідник, «легко набуваючи національних обрисів, мистецтво барокко водночас було інтернаціональним. Цьому значною мірою сприяли формалізуючі засади стилю барокко, що полегшували швидке засвоєння культури одного народу іншим» [35]. Як відомо, і давня українська гравюра відіграла помітну роль в засвоєнні бароккових традицій мистецтвом ряду інших слов'янських

народів, у тому числі російським, болгарським, сербським.

Друга особливість української гравюри XVI—XVIII ст., яка дала привід В. Стасову твердити про її незаперечну своєрідність як мистецького явища, хоч і не була дослідником належною мірою визначена,— це, поза сумнівом, могутній струмінь образотворчого фольклору, що наскрізь пронизує її.

Якщо розглядати під цим кутом зору творчість Мигури, то в ній дуже відчутні фольклорні витоки. Чи не найбільше, ніж у творах його сучасників — авторів гравірованих панегіриків. Скажімо, у своєрідній побудові творів, їх пишній декоративності, особливостях трактування образів. Нарешті, сам характер світосприймання в аркушах Мигури близький до того, що властивий українському народному мистецтву. Показовими в його роботах є органічна поєднаність стилістики народного і професіонального мистецтва та подібність їх художньої мови до мови творів репрезентативного плану — урочистих панегіриків — та гравюр, що наближались до народної картинки, хоча у перших професіональна стилістика, як правило, знаходить більший вияв.

Говорячи про фольклорний струмінь в українській бароковій гравюрі, зокрема панегіричній, слід мати на увазі, що «фольклоризація окремих жанрів сама по собі не свідчить про їх народність» [36]. Адже парадні панегіричні композиції звичайно концентровано відображали інтереси вищих суспільних верств, хоч іноді у них звучать і передові для свого часу суспільно-політичні ідеї.

Іще один важливий момент, що характеризує українське бароккове мистецтво, гравюру в тому числі. Це постійно відчутний у ньому (як і в російському та білоруському мистецтві) генетичний зв'язок з давньоруською художньою традицією [37].

«Придворно-аристократичний» варіант барокко в усіх його виявах, з яким багато в чому пов'язані найвищі досягнення західноєвропейського мистецтва того часу, не прищепився на українському грунті. Між мистецтвом «високим» і «низьким» тут не було такого разючого розриву, як у барокко західноєвропейському. Як слушно пише В. Крекотень, «українська література барокко, розвиваючись переважно на «середньому» стильовому рівні, головним чином у шкільному середовищі (на міському, дрібношляхетському, козацькому і церковно-монастирському соціальному терені), у більшості своїх виявів не доходить до формалістичних крайностей, притаманних «високому» придворному аристократичному барокко. Воно майже ніколи не втрачає зв'язку з реальним життєвим змістом, історичною дійсністю» [38]. Сказане цілком стосується і українського образотворчого мистецтва, зокрема граверства.

Постать Мигури не позбавлена цікавості й з погляду на його дещо незвичайне становище в ряду інших митців — його сучасників. Як відомо, художницький фах у тогочасному суспільстві, як правило, не вважався престижним. Більше того, у документах митці нерідко згадуються разом з панськими слугами, часто у самому кінці [39]. Традиція подібного ставлення до праці художника своїм корінням сягає у давньоруські часи. Анонімність художньої творчості, зумовлена цією традицією, саме в добу барокко починає поступово долатись [40]. Як пише дослідник, «авторська приналежність тих чи інших творів цінувалася лише тоді, коли автор мав позалітературний авторитет — церковний або світський» [41].

Цілий ряд українських граверів (наприклад, О. Тарасевич, І. Щирський) посідали помітне місце в тодішньому суспільстві, та лише Мигура вперше змусив заговорити про себе саме і перед-

усім як про гравера. Цікаво порівняти у цьому зв'язку два документи. Обидва складені 1760 р. Перший містить опис Києва, підготовлений Київською губернською канцелярією за дорученням Академії наук. В описі, зокрема, перелічуються ремісничі професії, представлені в місті. Останніми в ньому згадуються художники. Другий документ з архіву Київської духовної консисторії (список архідияконів Софійського собору). У ньому знаходимо і Мигуру. Про нього, зокрема, говориться: «имѣл искусство купферштихерское, посему будучи профессором, архидиаконом и игуменом, многим знатным лицам приписавши, издал на меди вырезанные конклюзии» [42]. Як бачимо, саме художні здібності Мигури поставлені укладачем списку на перше місце, а відомості про досить важливі посади, які митець посідав,— на друге. Маємо унікальний для того часу випадок такого однозначно високого суспільного визнання як праці окремого художника, так і мистецької діяльності в цілому.

Підсумовуючи, відзначимо, що Іван Мигура належить до найбільш яскравих творчих особистостей на терені українського мистецтва початку XVIII ст. Втілюючи риси, в цілому характерні для мистецтва барокко, його доробок став виразним відображенням своєрідності його українського національного варіанта в гравюрі, зокрема панегіричній.

Л. С. МІЛЯЄВА

# СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСЬКА ЦЕРКВА с. ВЕЛИКІ СОРОЧИНЦІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Стиль барокко напрочуд щедро збагатив художню культуру, вражаючи розмаїттям ідей та поліморфністю форм. До українського мистецтва він увійшов особливо органічно. Теоретичні постулати його поетики не зазіхалися на середньовічний світогляд, не вчиняли замаху проти традиційних переконань. Вони лише постачали свіжі стимули художній культурі, яка відроджувала й відтворювала на новому історичному етапі докорінні релігійні істини, що були підвалиною віри, моралі та цілої низки принципів соціального устрою феодального суспільства. Адже для України XVII—XVIII ст. утвердження православної релігії надалі лишалося актуальним. За умов поневолення країни, постійної боротьби проти намагання шляхетської Польщі покатоличити її, віддати Правобережжя на потурання татарам та туркам, релігія цементувала народність.

На зламі XVI—XVII ст. гуманістичні тенденції української культури спричинилися до поширення у мистецтві панівного у тогочасній Західній Європі стилю ренесансу, де на ту пору вже намітилися кризові ознаки. Складна доба національної боротьби вимагала особливої чуйності по відношенню до національної традиції. У своєрідному симбіозі старого та нового було розчинено візантійсько-давньоруську стильову систему, яка панувала до середини XVI ст., певною мірою втрачено ансамблевість ідейно-художнього задуму в культових спорудах.

У XVII ст. барокко відродило ряд художніх принципів, від яких відмовили-

© Л. С. Міляєва, 1991





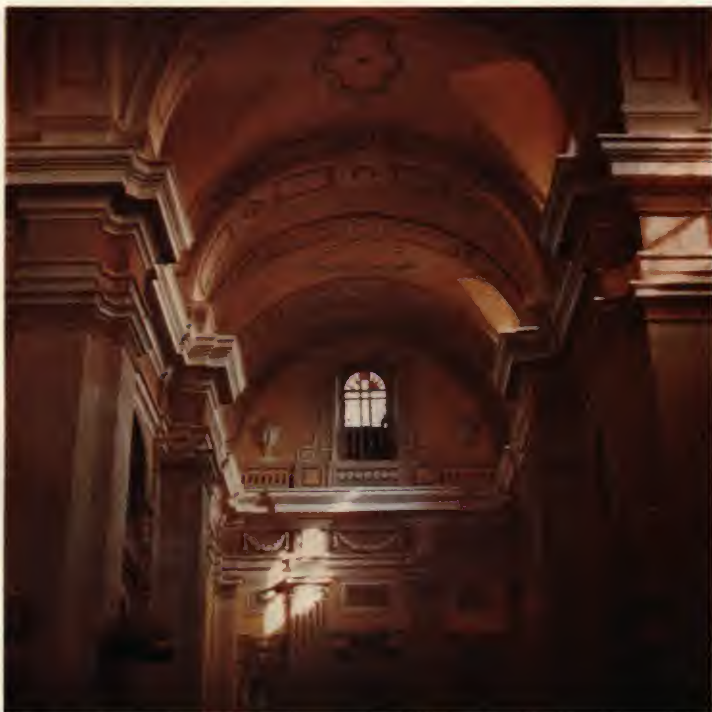
Забудова Луцького історико-архітектурного заповідника. Зліва — колегіум та костьол єзуїтів.

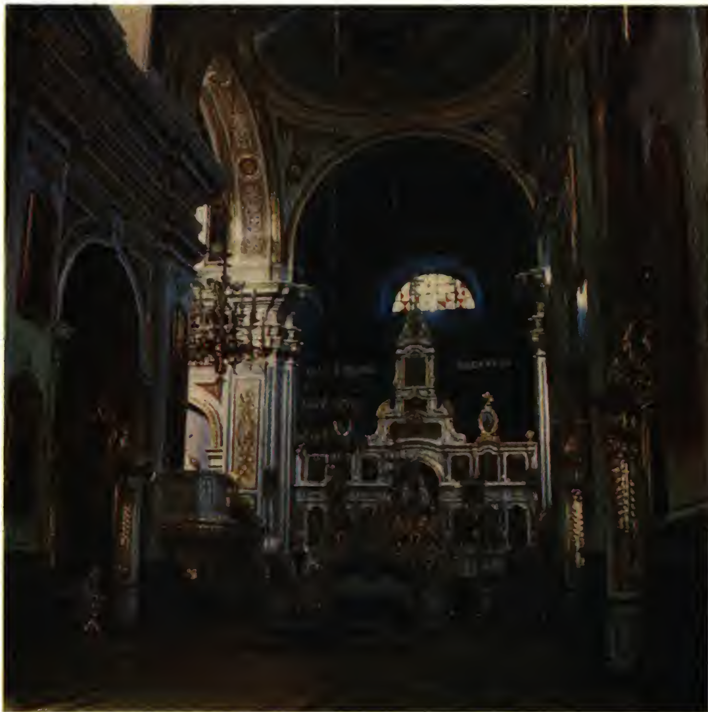
Собор св. Трійці (колишній бернардинський костьол) у Луцьку.

Головний фасад костьолу єзуїтів у Луцьку.

Інтер'єр костьолу єзуїтів у Луцьку.









Майстер Пінзель. Жертвоприношення Авраама. Скульптура з костьолу в с. Годовиця Львівської обл. Дерево, поліхромія.

Інтер'єр собору св. Трійці у Луцьку.

Майстер Пінзель. Розп'яття. Скульптура з костьолу св. Мартіна у Львові. Фрагмент. Дерево, поліхромія.

Майстер Пінзель. Св. Марія. Скульптура з костьолу в с. Годовиця Львівської обл. Дерево, поліхромія.







Ієрей Нікола з Тетенева. Богородиця на троні. 1703. Національна художня галерея в Софії.



Гешеневська ікона «Святий Лука малюв ікону з образом Богородиці». Кінець XVIII ст. Національна художня галерея у Софії.



Ікона «Богородиця з немовлям і архангелами». 1722. Художня галерея у Пловдиві.



Ікона «Різдво Богородиці». Самоковська школа. Кінець XVIII — початок XIX ст. Рильський монастир.



М. Петрахнович. Трійця старозавітна з гостинністю Авраама. 1630-ті роки.

М. Петрахнович. Тайна вечеря. Ікона з грибовицького (успенського) іконостаса. 1632 (?).



М. Петрахнович. Іоанн Златоуст. Мініатюра з рукописного Служебника Петра Могили. 1632.





Архангел Михаїл зі сценами діянь. Ікона з с. Войнилів Івано-Франківської обл. Середина XVII ст. Дошка, темпера олійна. ЛМУМ.



Архангел Михаїл зі сценами діянь. Фрагмент.



Благовіщення. Ікона з с. Долина Івано-Франківської обл. Середина XVII ст. Дошка, темпера олійна. ЛМУМ.



Св. Георгій-Змієборець. Ікона з с. Михнівка Волинської обл. 1683. Дошка, темпера олійна. ЛМУМ.





Явління св. Миколи цареві Костянтину. Ікона з с. Голосковичі Львівської обл. Початок XVIII ст. Дошка, олія. ЛМУМ.

В. Петранович. Яків Собеський і його небесний покровитель. 1740-ві роки. Фрагмент. Полотно, олія. ЛМУМ.



Покрова. Ікона зі Східної України. Середина XVIII ст. Дошка, темпера. ЛМУМ.



Покрова. Фрагмент

Різдво Христове (Поклін трьох царів. Поклін пастухів). Ікона із с. Ситихів Львівської обл. Друга половина XVII ст. Дошка, темпера олійна. ЛМУМ.



Л. Долинський. Два пророки. Фрагмент іконостаса церкви св. Духа у Львові. 1780-ті роки. Дошка, олія. ЛМУМ.

ся на попередньому етапі розвитку, хоча в опануванні та осмисленні його естетики чимало допомагало також своєрідне перевтілення українцями досвіду західноєвропейського мистецтва. Митці звертали увагу на взаємодію різних його видів, підпорядковуючи їх завданню створення єдиного художнього образу. Не все, що було характерним для західноєвропейського барокко, припало до душі українцям, хоча й на самій території України можна виявити найрізноманітніші течії цього стилю, адже тут працювали «майстри з усіх земель», які вдовольняли запити різних народів та соціальних прошарків.

Про своєчасність барокко для України можна судити вже з того, що воно не стало тут елітарним стилем. Воно проймало культуру всіх верств суспільства, його асимілювало також демократичне середовище. Між «вченим» та «низовим» барокко не було демаркаційної межі. Своєрідна дифузія між ними стане характерною ознакою українського барокко.

Безперечно, теоретичний фундамент його поетики на Україні в яскравій національній формі закладався в Києві, в першому східнослов'янському «університеті» — Києво-Могилянському колегіумі, який пізніше здобув назву академії [1]. Тут вже у XVII ст. поетиці надавалося особливого значення, в її курсах формувалися постулати нового стилю, який сприйняла не лише література, а й ціла художня культура. Завдяки барокко посилилися повчальність та дидактичність мистецтва, воно ставало більш концептуальним, вимагало від глядачів певної «розумової гри», допитливості. Барокко зробило наріжним каменем емоційний ефект, викликало до життя драматургію образів та, відповідно, експресивність виражальних засобів.

Будівництво, наче долаючи статичний опір матеріалу, одержало скульптурність форм, скульптура перетворилася на невід'ємний компонент архітектурного задуму, посилюючи пластично-живописні ефекти споруд. Живопис, як ніколи раніше, розв'язував складні завдання організації внутрішнього архітектурного простору, виняткового значення набуло дерев'яне різьбярство. Графіка завдяки тому, що виконувала функції репродукційної техніки, легко засвоювала цілий комплекс художніх прийомів, відкритих іншими видами мистецтва, та зі свого боку впливала на них. Ніколи раніше не виявлялася настільки яскраво інтеграція видів мистецтва.

На жаль, серед пам'ятників київської школи, що найпереконливіше репрезентували стиль доби у його національному варіанті, збереглися лише поодинокі ансамблі, в яких повною мірою розкрито його особливості. Тим-то таку цінність являє Спасо-Преображенський храм с. Великі Сорочинці Полтавської обл.

Церква, розташована у селі, оспіваному М. В. Гоголем (тут він народився й у цій церкві похрещений, що засвідчено метричною книгою за березень, запис № 25), побудована в 1727—1732 рр. українським гетьманом Данилою Апостолом. Полковник Миргородського полку став згодом гетьманом, а тому споруджував храм як мавзолей. Досі не відомі документи, які б дозволяли пов'язати церкву з іменем конкретного будівничого, розкрити історію її зведення та оздоблення інтер'єра. Але знані нами вказують на достеменність художнього задуму. Чи сам гетьман був автором програми, чи брав участь у її складанні священик або якийсь «учений муж», чи концепція народилася у співдружності чуйних до велінь своєї доби та досить освічених митців — судити важко.

Прикметна місцевість, відведена для церкви. Вона споруджена на березі не-

повторно поетичної р. Псел. «Ріка-красуня»,— писав про неї Гоголь. Храм стоїть, власне кажучи, на її річищі, яке зветься затон. Колись тут було «містечко» (оскільки Великі Сорочинці в минулому — це сотенне місто), а навколо ще у XIX ст. зберігалися давні мури [2].

Величний Спасо-Преображенський собор владно панує над навколишнім ландшафтом. Масивний, він, однак, не здається незграбним, оскільки співвимірний з природою та просторовим оточенням, являючи собою центр міського поселення. У задумі споруди, у її вигляді напрочуд яскраво відбито смаки першої половини XVIII ст., принципи бароккової естетики, які поділялися як замовниками, так і виконавцями.

Досконалість будівлі — це наслідок продуманої єдності плану та його втілення в об'ємах. В основу композиції покладено рівнокінцевий хрест, гілки якого зрізані. Між ними вбудовано значно знижені квадратні приміщення. Але, здавалося б, розчленований дев'ятикамерний храм відтворено єдиним внутрішнім простором. З колишніх дев'яти куполів після пожежі 1811 р. лишилося п'ять. Розташовані на різній висоті, вони надавали силуетові церкви властивих стилю барокко пірамідальності та динамічності, які підсилювалися різкою контрастністю між грандіозним імпозантним центральним куполом, що досягав у зеніті 26 м, та дрібними, геометрично чіткими куполами-світильниками, що нагадували невеличкі вежі.

Церкві не притаманна криволінійність форм, якою відзначаються барокові споруди. Навпаки, тут підкреслено, викарбовано всі гострі та прямі кути. Напевно, у цій викарбованості форм можна вбачати вплив дерев'яної архітектури, принципи якої на той час стали домінуючими у кам'яній архітектурі Східної України.

Ідея контрастності, протиставлення форм, знайшла втілення в задумі, в особливій пластиці фасадів, у ритмічному чергуванні їх вигнутих та заглиблених елементів. Атмосферне освітлення сприяло зміні світлотіньових ефектів у різні години дня. Скульптурність мурів церкви посилювалася їхнім декором — невід'ємним компонентом її художнього образу. Але в сорочинському храмі, на відміну від інших тогочасних пам'ятників, декор стриманіший. Він не лише обрамлює функціональні елементи архітектури — вікна, портали, карниз,— а й становить частину складної концептуальної програми церкви. Декоративні мотиви, що прикрашають споруду, доволі заощадливі, однак характеризуються послідовністю у безумовному «консепті», як іменували автори бароккових поетик знайдений письменником прийом — образний ключ твору. Їхня символіка для кам'яного храму унікальна, оскільки будівничий звертався до язичницьких мотивів, що побутували в народному мистецтві.

Найбільш урочистими є входи до собору. Злегка занурений портал завершується трилисною аркою, яку повторено в інтер'єрі — в увінчанні порталу царських воріт іконостаса. (Можливо, звідси вона була запозичена архітектурою XVIII ст.*) Тут це лейтмотив фасаду, оскільки арка ритмічно продовжена фронтоном, який збільшує та замикає її і, наче поглинаючи портал, посилює його значимість.

Напівциркульні вікна церкви обрамлені тоненькими півколонками й завершені килеподібним сандриком. У карниз врізано декоративну композицію з нішею у вигляді кіота. (Всі деталі суто архітектурного пластичного декору, використані в храмі, мають аналогії в російській ранньобарокковій архітектурі XVII ст.)

Серед пластичних елементів, що прикрашають собор, особливе місце відведено розеткам, які часто зустрічаються в російській та українській архітекту-

рі, але ніде, напевно, не несуть у собі такої конкретної образної семантики. Використано тут три види розеток: шестипелюсткову, багатопроміневу («соняшник») та розетку, названу «колесом Юпітера». Як переконливо довів Б. А. Рибаков, у народному мистецтві та дерев'яній архітектурі ці мотиви були солярними знаками з неоднаковим значенням. Коли, приміром, шестипелюсткова розетка означала світло у його, так би мовити, фізичній суті, а «соняшник» — сонячне світло, то поняття «колесо Юпітера» мало абстрактний сенс — біле світло, всесвіт, космос [3]. Переосмислення язичницьких символів з прийняттям християнства спричинилося до того, що вони почали звучати, контамінуючись з ідеєю Христа, з однією з його іпостасей — «Аз есмь свѣт миру» (фраза Христа з Євангелія). Думається, автори Спасо-Преображенської церкви були свідомі нюансів кожного з даних зображальних мотивів, їм надавалося конкретне значення, а відтак розетки економно акцентують, знаменують вікна, портал та карниз собору. Адже він зведений в честь Спаса Преображення, ідея якого — еманація божественної енергії, фаворського світла [4].

Одна з характерних рис барокко — поліфонізм тем. На фасаді нашого собору ідея світла стикається з не менш істотною, репрезентованою в орнаменті, що вирішений за допомогою антропоморфних фігур. Вони компонуються навколо порталів у вертикалі та складають хоровод під карнизом і фризом. В цьому хороводі чергуються умовні чоловічі та жіночі постаті, що наводить на думку про ідею вічності роду людського (або, як говорили у XVII ст., «торжества природи людської»). Оскільки собор був водночас і мавзолеєм, ця думка виявлялася в притаманній барокко антитезі «смертність — вічність». У хороводі фігур вчувається також відгомін культу рожаниць Лади і Леля. Тут не стільки проводилася думка memento mori, скільки утверджувалася вічність буття, і в цьому полягає своєрідність українського барокко, оптимістичного за своїм спрямуванням. На відміну від розеток, які однаково часто зустрічаються у дерев'яній та кам'яній архітектурі, подібні мотиви в останній не просто рідкісні, але унікальні.

Фасади Спасо-Преображенського храму формулювали вихідну «фему», яка набула дальшого розвитку в інтер'єрі. Колись дев'ять куполів, проливаючи світло на різних рівнях, підпорядковували собі внутрішній простір, концентрували його. Насамперед світло об'єднувало архітектурні компоненти у цілісність — собор здавався залитим світлом. Думається, будівничий навмисно прагнув до такого осяяння церкви.

Грандіозний іконостас став осереддям цієї теми. Він сяяв золотом ікон та вирізьбленої оздоби. Надзвичайно складну програму іконостаса втілено в характерній для барокко інваріантності лейтмотиву, обіграного з надзвичайною витонченістю за допомогою архітектури, живопису та різьбярства. Всі види мистецтва, підпорядковані єдиному задуму, взаємодіють, складаючи разом хоральне tutti, що вражає своєю гармонічністю.

Іконостас має три компартименти: центральний, розташований у вівтарній частині, північний та південний, які вільно розляглися відповідно до хрестового плану церкви. Завдяки винахідливості автора його архітектурна композиція, в основі якої лежить принцип поетичної баpоккової антиномії «неузгоджена узгодженість», відзначається цілісністю й водночас розпадається на самостійні автономні ланки. До того ж горизонталь іконостаса розміщена не на «червоній лінії». Центр занурено у вівтар, а бокові гілки, навпаки, висту-

пають, утворюючи переломи у місцях дотику з центральною частиною. Вже у самій композиції передвівтарної стіни, у її рухомості відчутна бароккова внутрішня напруга. Вражає також і сама архітектура іконостаса.

В ньому особливо виділено головну вертикаль, що йде вздовж вісі царських воріт. Цю лінію начебто підтягнуто догори. Вона підноситься до куполу та підламує «Деісусний чин», який під кутом тягнеться до центру. Стрімкий рух та динаміка підпорядковують собі форми ікон, які мають часом досить химерні обриси. Іконостас увінчується «Розп'яттям», під яким знаходиться «Знамення», розміщене у різному медальйоні. Останній вирішений у вигляді двоголового орла з державою та скіпетром у кігтях — гербу Російської держави, апофеозу царської влади.

Геральдиці барокко приділяло велику увагу, вона була складовою частиною його поетичної системи. Тут цей герб, враховуючи гетьманський титул Данила Апостола,— свідчення вірності України, яку він репрезентував, та його особисто. Власне особистісний характер церкви, її зв'язок з ктитором підкреслюють герби самого Данила Апостола. Рельєфний, поліхромний з хрестом ордену Олександра Невського та написом «За працю й Батьківщину» — на південній стіні, а інші, тричі повторені,— на антепедіумі іконостаса [5].

Якщо в тябловому іконостасі домінував живопис, то в бароккoвому він постає нарівні з різьбярством, образний устрій якого теж містить певний зміст. Пишність, величність різьби розраховані на емоційний ефект, та водночас фантастична орнаментальна в'язь має свою програму. Вже віддавна мистецтвознавці помітили, що в іконостасі чимало мотивів місцевої флори [6]. Їх щедрість, вишукане мереживо з квітів, листя та галузок, на нашу думку, осмислювалося авторами програми іконостаса як дерево життя. Цей сюжет, пов'язаний, так само, як рельєфи фасаду, з язичницькою добою, постійно обігрувався народним мистецтвом, а тут трансформований вже християнською іконографією. На його основі створювалися такі композиції, як «Дерево Ієсея» (його ми зустрічаємо в монументальному живописі, у різьбленні царських воріт) [7] та «Рід Христа» *. Але в хитросплетіннях різьблення поряд з квітами значне місце посідає традиційна виноградна лоза, а відтак «дерево життя» дістає ще сенс «Хрестного дерева Ісуса Христа» [8].

Отже, поряд з уславленням буття, краси всесвіту в бароккoвій антитезі проводиться думка про страждання, а під сурдину також виникає тема смертності роду людського: серед тріумфу флори де-не-де прозирають голівки маку — символу вічного сну. Цей мотив добре відомий українцям з XVI ст.[9] Недарма їх найбільше на зображеннях святих, співіменних щодо ктиторів — адже собор став їхнім мавзолеєм.

Різьбярство відрізняється винятковою віртуозністю, в основі якої — імпровізація. Соковита й натхненна, вона створювалася майстрами, під руками яких інструмент співав. Кожна деталь, ніде не повторена, складалася з різноманітними мотивами в оригінальну композицію. Реальні враження від живої природи перевтілені різьбярами в мережива орнаментів, патетичний художній образ. В абстрактній ідеї іконостаса вбачаємо філософську картину світу з його радостями та стражданнями, життям, смертю та вірою.

В тому ж ключі вирішений живопис іконостаса, де божественне та земне, чуттєве та умоглядне взаємозв'язані, як це було типово для барокко.

В місцевому ряді іконостаса різьбленням акцентовані ікони Христа Вседержителя та Богородиці Одигітрії. Обидві ікони намальовані на золотому

рельєфному тлі, прикрашеному квітами і органічно поєднаному з різьбленням іконостаса, що досягає 50 см вглибину. Якщо місцевий тип Христа ще й у XVIII ст. характеризувався нерухомою жанровою структурою (тогочасне її визначення «Христос грецького типу»), то в жанрі місцевої ікони Богоматері з дитиною та в іконографії Одигітрії вже з кінця XVI ст. намітилися певні зміни. Зазнав таких змін і образ Марії, в якому митці прагнули втілити ідеал пишної здорової української жінки. Христос-дитина у неї на руках пройнятий майже фламандським світовідчуттям. Але вихований православною традицією, майстер шукав нових художніх засобів для поглиблення сакрального сенсу ікони. Ідея фаворського світла повинна була знайти відображення не лише у соборній іконі «Преображення», а й у центральних іконах місцевого ряду. Давні ікони світилися німбами, золотими завитками волосся ангелів, Христа, золотими асистами, які покладалися на драперії. Барокковий же майстер ставить перед собою нове завдання — відтворити внутрішнє світіння Христа та Марії. Для цього тканина писалася на золоченій основі, з якої в окремих місцях усувалась рідка фарба, що створювало ефект випромінювання світла.

В багатьох іконах дивовижним чином поєднувалися фантастика з реальністю. Для українських іконописців звичайним явищем було включення портретів сучасників у сюжети таких ікон, як «Покрова Богородиці», «Розп'яття». Але сорочинські митці пішли далі. В цілому ряді сцен вони зробили реальних осіб — замовників та представників їх середовища безпосередніми учасниками релігійного дійства, чудес євангельських оповідань. Приміром, «Введення Марії в храм» в інтерпретації майстра нагадує урочисту церемонію, до якої причетне й українське панство. Така конкретизація персонажів, місця дії дуже специфічна для українського релігійного барокового живопису, пов'язаного із смаками гетьманських кіл, козацької старшини, із їх статусом у соціумі, що, власне, й дало підстави іменувати цей стиль «козацьким бароко».

В іконі «Успіння» перевагу надано іконографічному ізводу, популярнішому в західноєвропейському мистецтві, ніж у православному. (Засвоєний він був також російським мистецтвом XVII ст.) Тут ідеться не стільки про оплакування Марії, скільки про її похорон [10]. Серед скорботних постатей найближче схилився до покійниці цар (можливо, Петро II), з ним поруч — сам Данило Апостол.

Специфічно бароккові ознаки виявляються також у повторюваності одних і тих самих сюжетів в іконостасі, а часом і цілих композицій у кожній з трьох його частин. Але в іконах, що перегукуються, збережений барокковий принцип антиномії «неподібна подібність». Однакові сюжети відмінні щодо своєї іконографії, аналогічні композиції — щодо сюжету та змісту. Ніколи раніше в українській художній культурі не цінувалися так варіативність, віртуозність, фантазія у рішеннях композицій та винахідливість у зображальних засобах. В іконах можна побачити вигладженість лесирування та широкий імпульсивний мазок, орнаменти, гравіровані на золоті та площинно покладені на вигинах тканин, умовний ідеалізований образ та спробу глибокої психологічної його характеристики. Багатоголосся у розвитку теми — це нова якість стилю, притаманна всій культурі.

Найменше схильні були іконописці до тієї величної простоти, якою відрізнялися твори до XVII ст. На початку XVIII ст. ікони покликані були хвилювати патетикою, помпезністю та пиш-

ністю зображених на них інтер'єрів, загадковою романтикою пейзажів, котрі начебто звучали в унісон з величністю різьблення золоченого іконостаса.

Церква, побудована коштом гетьмана, була доступною для вищого кліру (1734 р. гетьмана тут відспівував митрополит Рафаїл Заборовський *), для козачої верхівки та посполитих козаків Миргородського полку, для селян навколишніх сіл. Прочани могли бачити у самому соборі те, що зображувалось на іконах. Тут, безперечно, барокко досягало свого ефекту: віруючі ставали причетними до почуття радісної благодаті, до священного дійства. Хоча релігія, здавалося б, нівелювала соціальне розшарування, все ж у нижньому ряді в соборі розміщувались ікони, які мали право залишити тільки багаті ктитори (так само, як прикрасити собор своїми гербами). Це два великих зображення: «Великомучениця Уляна» та «Пророк Данило» — святі, співіменні замовнику та його дружині. Їм відведено особливі місця — під кутом між південною та північною частинами іконостаса. Ікони несуть в собі чимало ознак портретного жанру і в цьому відношенні типові для українського живопису. Але це не портрети-епітафії (оскільки виконані за життя замовників). З епітафіями вони споріднені спільною темою.

Вона специфічно аранжувалася в українському мистецтві, в контрастному утвердженні краси людини та її смертності. «Краса — це ознака здоров'я,— твердив Феофан Прокопович.— Навіть наше тіло, хворобами пошкоджене й досмертів прагнучи, невимовну красу являє» [11].

«Свята Уляна», як вважають дослідники, дуже подібна до реального прототипу — дружини Апостола. Її образ поєднує в собі начебто непоєднувані ознаки — гідність, визначену походженням та багатством, та мучеництво, натяком на яке править такий атрибут, як хрест,— ознаки реальної гетьманки та святої Уляни. Звідси безперечна конкретність обличчя, як і ретельно змальованих прикрас, та певна відстороненість від портретного образу, що знайшло вияв в умовностях костюма, силуету, котрий фіксує позу та жест. Зображення сповненої здоров'ям великомучениці, контрастне ідеї страждання, мучеництва, характерне для творів київської школи живопису (досить згадати сонм великомучениць з розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври того ж часу) [12].

Думка про марність добробуту, тема «vanitas» є провідною в іконі «Пророк Данило». Біблійний пророк не наділений зовні рисами Данила Апостола (напевно, він у свої 72 роки, за два роки до важкої хвороби та смерті, виглядав інакше, що засвідчено гетьманськими портретами, які збереглися). Митець створив збірний образ владного пророка, котрий досягнув високої державної посади і котрого цар Навуходоносор звав Вальтазаром. Співіменний гетьману біблійний персонаж, думається, недарма одягнений у зелений плащ: у грамоті, виданій Апостолу на гетьманство Петром II, значилися також плащ зелений, соболями підшитий [13], у ньому його, напевно, поховали [14]. Але краса, багатство та влада — все марне перед смертю, і тому пророк Данило не лише уособлює чесноти самого гетьмана. На свитці, яку він тримає в руках, проілюстровано всі його пророцтва, починаючи з витлумачення снів Навуходоносора й кінчаючи бенкетом Валтасара. Тут же ця тема виявлена різьбленням — макові голівки на тоненьких гілочках виходять з рами на зображення. Оповідна повчальність та ілюстративність, бажання навіть для абстракції знайти наочний еквівалент — типові риси київського барокко. (Приміром, молитва «Отче наш», за зразком Біблії Піскатора, була проілюстрована в розписах

Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.) Життя як тінь, як сон, як відображення в люстрі небуття — постійна тема бароккової літератури. Церква Спаса Преображення стоїть на високому березі й, як в люстрі, віддзеркалюється у воді. Це архітектурне «відлуння» наче підкреслює ефемерність життя та її реалій. І хоча це православний собор, у ньому так органічно поєднано ідеї Світла та мавзолея, що мимоволі згадуємо слова: «Requiem acternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis».

Г. ГАЛАВІЧ *(Угорщина)*

# ТОЧКИ ЗІТКНЕННЯ СТИЛЮ БАРОККО В МИСТЕЦТВІ УГОРЩИНИ ТА УКРАЇНИ

Як свідчить історія європейського мистецтва, нові стилі розповсюджувалися з центрів на периферію, і точки зіткнення виникали при взаємодії центру з периферією, а не периферій.

На мою думку, напрямки поширення нових стилів не можна уявляти у вигляді прямої лінії у просторі та пов'язувати з єдиним, географічно чітко окресленим центром. Треба враховувати розташовані в різних точках Європи центри з різною інтенсивністю випромінювання. Так, розмножувальна техніка Західно-Німецької рівнини початку XVII ст., що поширилася на всю Європу, навіть у Південну Америку, може вважатися центром великого впливу, як і — вже з протилежного кінця Європи, зі сходу — київська школа малюнка XVIII ст., хоча вона і мала менший радіус дії. Отже, відшукуючи точки зіткнення між угорським та українським барокко, необхідно мати на увазі, що держави, які історично входили до Карпатського басейну, а також Україна (разом з Польщею) зіграли своєрідну роль в історії європейського барокко, а саме стали місцем зустрічі традицій західного та східного мистецтва.

Ці країни населяли різні народи, які не тільки розмовляли різними мовами, а й представляли різні національні традиції, що виникли на основі їх характерних культур.

Приміром, в Угорщині угорці, словаки, німці й хорвати вважали своїми мистецькі традиції західного християнства, а румуни, серби й карпатські українці — традиції східного християнства. Так само на Україні: українці в основному зберігали традиції східної християнської культури, а поляки й німці, які тут жили,— західної. І не тільки в культовому мистецтві. Водночас на території обох країн у значній кількості проживали євреї, що мали свою, дуже своєрідну культуру.

Що означає для мистецтвознавства культурна спадщина такого типу, яка народилася з культур різних народів? Точка зору угорських мистецтвознавців стосовно цього питання виробилася впродовж останніх десятиріч на основі аналізу давнього мистецтва історичної Угорщини. Вони вважають, що факт створення мистецтва історичної Угорщини народами з різними мовами й культурами повинен знайти вияв і в термінології. Тому для угорського мистецтвознавства не існує таких понять, як «угорська готика», «угорський ренe-

© Г. Галавіч, 1991



Г. Р. Міллер. Облога Буди.

санс» або «угорське барокко». Скоріше темою дослідження є історія мистецтва готики, або ренесансу, або барокко в Угорщині. Ця відмінність у визначенні для нас важлива не тільки як граматична, а й як позиційна [1].

Для підкріплення нашої тези звернемося до чотирьох явищ зі спадщини українського мистецтва, які можна зв'язати з мистецтвом Угорщини. Вибір цих явищ спричинений тим, що вони виникли із мистецької спадщини чотирьох народів: українського, угорського, єврейського і польського. Почнемо з останнього. Як відомо, Олесько в XVII ст. було однією з резиденцій польських королів. Сьогодні тут зберігаються чотири батальні композиції, виконані на замовлення Яна Собеського. Спочатку одна з них прикрашала костьол у Жовкві. В розташованій недалеко іншій королівській резиденції знаходились ще дві, де зображені віденська та парканська битви, роботи Мартіно Альтомонте. Польське мистецтвознавство встановило, що при розробці композиції картин він використав гравюру учня Вашари Антоніо Темпести, який жив у Римі [2].

З композиційними рішеннями Темпести часто зустрічаємося і в інших батальних полотнах раннього європейського барокко. Приміром, у картинах 1643 р., що знаходяться у бенедиктинському монастирі м. Щанятки біля Кракова. На них зображені сцени з польської історії.

Ця ж серія гравюр Темпести стала взірцем для одного з найвидатніших угорських творів періоду барокко — ба-

тальної картини Г. Р. Міллера «Облога Буди» (1653), присвяченої угорсько-турецькій битві. Вона прикрашає церемоніальний зал замку в Шарварі.

Тема уславлення героїзму, культу самопожертви — одна з визначальних в європейській культурі XVII ст. Отже, розглянуті на цю тему полотна, що були створені в цей час в Угорщині, Польщі та на Україні й інспіровані композиціями італійського пізньоренесансного митця, дозволяють говорити про певну спорідненість між образотворчим мистецтвом цих країн [3]. Ще більшою мірою відчувається вона в галузі мистецького мислення.

Звернення художників Угорщини, Польщі та України до теми героїзму зумовлене реальними подіями того часу — боротьбою усіх трьох держав проти турецької експансії. В Угорщині звеличення учасників цієї боротьби характерне і для гравюр-тестів, виготовлених студентами єзуїтських гімназій [4]. Прикладом можуть служити дві гравюри, які увіковічили героїзм надора (намісника угорського короля) Ференца Вешшелині та полководця Адама Форгача. Обидві гравюри зроблені 1663 р. для студентів університету м. Надьсомбат. Зображення полководців на них супроводжуються міфологічними паралелями.

Суспільна думка Угорщини цієї епохи була дуже чутливою до проблем війни проти турків інших уярмлених народів. Хвилювала її і доля України. Про це свідчить тест-картина з 1672 р. Жігмонта Голло, студента єзуїтської вищої школи м. Кошиця.

Гравюра 1672 р. аугсбурзьких митців Йоганна Гумбаха і Бартоломеуса Кіліана зображує польського короля Михайла Корібута Вишневецького на війні та в мирний час. В надзвичайно складній алегоричній композиції протиставлені гіркота війни й солодкість миру. Це автори підтверджують і словесно: постать жінки, що рятує себе і за поясненням творця теста-картини є представницею України або Поділля: «Хто зачав гіркоту, солодке оцінити не може» [5].

Саме тоді Османська імперія напала на Польщу, окупувала на певний час і землі України. Мешканці північно-східної Угорщини з тривогою стежили за цими подіями і покладали надії на польського короля, розуміючи, що в боротьбі проти турків у цьому регіоні вони можуть надіятися тільки один на одного. Названі мистецькі витвори — яскраве тому свідчення.

Угорська гравюра увічнювала боротьбу Михайла Корібута Вишневецького проти турків на Україні. Тим часом на Україні з'являється батальна картина, присвячена парканській битві Яна Собеського в Угорщині. Взаємність у замовленнях, керована політико-національними інтересами, спричинена близькістю доль спорідненість витворів мистецтва, а також вищезгадані їх взірці — гідні уваги точки зіткнення між барокко в Угорщині та на Україні, позначені впливом польських традицій.

На Україні в добу барокко другою значною неукраїномовною народністю поряд з поляками були євреї. Переселення євреїв в Угорщину відбувалося в основному звідси. Таке єврейство відзначалося замкнутістю та своєрідністю культури. Складовою її частиною було і образотворче мистецтво, яке, взаємодіючи з місцевими традиціями, певним чином впливало на них. Вплив цей ще не став предметом дослідження угорського мистецтвознавства та іудаїстики. Цікаве спостереження належить Ференцу Давіду. Він звернув увагу автора цих рядків на те, що надзвичайно імпозантна синагога в передмісті Львова, побудована в XVII ст., своєю просторовою композицією послужила прикладом для ряду синагог в Угорщині.



Б. Кіліан, Й. Гумбах. Михайло Корібут Вишневецький як добрий господар між війною та миром.

Вирішення внутрішнього простору львівської синагоги характерне для ортодоксального будівництва, де простір ділиться за допомогою чотирьох колон. Одна з утворених частин пристосовувалася для єврейської літургічної практики. Цей тип будівництва в Угорщині вже в XVIII ст. знайшов послідовників, про що свідчать синагоги в Маді, Жамбеку та Боньгаді. В першій половині XIX ст. він використовувався тут при спорудженні синагог і класичного стилю. Це синагоги в місцевостях Бартфа (Бардейов), Дьондьош, Апоштаг, Чейте (Чантіце), Тренчен, Гунфалва (Гунцовце). Синагога в с. Апоштаг зведена на початку XIX ст. Під час другої світової війни єврейське населення села, розташованого між Тисою і Дунаєм, було винищене, а церква — зруйнована. Після відбудови її нагороджено медаллю «Еуропа Нострa» [6]. Зараз синагога пристосована під будинок культури.

Тепер зупинимося на культурній спадщині сучасної України. Це другий, менш відомий її шар, який живила угорська культурна традиція.

В кінці другої світової війни під назвою «Закарпатська область» до України була приєднана територія, яка належала до історичної Угорщини. Цим самим сьогоднішня Україна стала спадкоємицею усіх мистецьких витворів, які народилися раніше на цій території і зберігають у собі угорські історичні й культурні традиції. Вважаю, що ці витвори є спільною спадщиною двох народів — українського й угорського — і їх вивчення може бути спільною справою мистецтвознавців обох країн.

Серед них виділимо дві картини. Незначні за якістю, вони дуже характерні в іконографічному аспекті і так само, як розглядувані вже нами, виникли завдяки складним політичним відносинам в Європі другої половини XVII ст.

Ці два полотна знаходяться в Закарпатському художньому музеї, і їх значення та походження там давно забуті [7]. Картини колись прикрашали палаци графів Перені у Севлюші (нині м. Виноградів) і вибір їх тематики зв'язаний з антигабсбурзьким рухом.

Відомо, що в північно-східній Угорщині від 1670-х років розгорнувся антигабсбурзький рух, підтримуваний Туреччиною. Так виникло князівство Текея, ідеологією якого була незалежність угорської знаті. Вирішальну роль у цьому русі відіграло давнє право останньої — вільно обирати собі короля, право, котре вона свято оберігала. Згідно з цим правом ще до коронації король давав обіцянку дотримуватися привілегій Угорщини та її традиційних порядків. Крім того угорська знать сама вибирала найвищий після короля сан — надора (намісника короля), який потім представляв її інтереси перед королем.

На першому полотні Імре Перені в 1507 р. приймає надорський диплом від Ласло II. Це історичне полотно було створено, мабуть, в 1680-ті роки, тобто тоді, коли Габсбург I Ліпот (Леопольд) керував Угорщиною, ігноруючи посаду надора. Отже, тема картини актуальна для того часу.

Друге полотно, де зображений також надор Перені, проповідувало думку про незалежність, особливе становище Угорщини в Габсбурзькій монархії, ставило під сумнів право Габсбургів на угорський трон. На ньому вже старого надора Перені носять на носилках по тодішній столиці Пожонь, і таким чином він протестує проти договору, який підписали угорський король Ласло II і Габсбург Мікша. Згідно з цим договором Ласло, якщо в нього не буде наслідника, зобов'язувався передати угорський трон Габсбургам. Замовник картини — дворянин XVII ст. вибрав для відображення в ній події, що відбувалися майже півтора сторіччя тому. Протестуючий жест свого предка, надора Перені, він вважав актуальним і для свого часу, другої половини XVII ст., оскільки Габсбурги постійно піднімали питання про відмову угорської знаті від свого права вільно вибирати короля, про спадкове панування Габсбургів на угорському троні.

Історичні картини, що зберігаються в Закарпатському художньому музеї, споріднені з тими угорськими мистецькими пам'ятками, які, зображуючи історичне минуле, героїзм і хоробрість предків, спонукали до героїчних вчинків у тогочасних умовах. Своєю силою прикладу вони пов'язані з традиціями європейського мистецтва барокко і європейської культури в цілому.

Нарешті, ще одне явище українського мистецтва барокко виникло безпосередньо на українських традиціях. Точки зіткнення з горським мистецтвом барокко тут стали можливими завдяки тому, що в обох країнах жили народи, які сповідували греко-католицьку віру і яких зв'язували релігійні й культурні традиції. Зв'язували вони і греко-католиків Угорщини — українців, сербів, румунів — кожних зокрема зі своїми народами, з тою більшістю, що проживала за межами Угорщини. Внаслідок таких взаємин греко-католики діаспори перейняли і засвоїли значну кількість культурних цінностей своїх основних метрополій і тим самим включилися в систему майбутніх контактів з ними. Водночас в самій Угорщині вони були активними учасниками мистецького процесу, заснованого на культурних традиціях західного християнства. Таким чином, їх характеризував

подвійний культурний зв'язок, це особливо стосується посередників культури, в тому числі митців. Вони могли пропагувати цінності певних культурних систем не тільки серед народів своєї країни, а й за її межами.

Для підтвердження цього явища звернемося лише до одного прикладу — творчої діяльності Стефана Тенецького, відомого завдяки працям югославських дослідників [8]. Тенецький (1715—1795) був за національністю південноугорським сербом, а за походженням — угорським дворянином. Працював художником у багатонаціональному Банаті, відкрив свою студію у м. Арад, де проживали угорці, румуни, серби, німці. Основними його замовниками були серби та румуни — представники греко-католицької церкви. Як і всі греко-католицькі митці XVIII ст., котрі народилися в Угорщині, свою освіту він здобув не у Відні — що стало традицією тільки з кінця сторіччя,— а вдома. Але в молодому віці він зацікавився і вирішив відвідати школу малюнка Києво-Печерської лаври, де познайомився із здобутками православного мистецтва.

Постає питання, чи наявні в творчості Тенецького сліди належності його до двох культур та в чому треба шукати ці сліди? На нашу думку, вони не тільки в стилі доробку митця, а й в окремих творах, навіть у певних фактах його біографії. Наприклад, у тому, що на початку свого творчого шляху він визнав за необхідне познайомитися з діяльністю однієї з найславетніших тоді православних шкіл мистецтва. Якими були традиційні рішення в культовому мистецтві, які співвідношення в ньому нових течій — це завдання спеціалістів. Як і те, чи дійсно на його стилі позначилося київське навчання, або чи можна елементи його стилю віднести до місцевих православних стилів. Скажімо, сербські дослідники пов'язують його творчість з тією течією православного мистецтва, яка намагалася поєднати традиційні православні засоби з новими композиційними знахідками європейського барокко. Вважаємо, що цю думку підтверджує ікона «Коронування Марії», намальована для сербської церкви в м. Сегед.



С. Тенецький. Автопортрет.

Творчість Тенецького признало те середовище, для якого він творив. Свідченням цього є, приміром, той факт, що 1760 р. високоосвічений сербський єпископ з м. Буди Діонісій Новакович, який навчався в Києві, запросив Тенецького намалювати іконостас у пештській церкві св. Георгія. Доказом може бути і те, що митець завжди підписував свої твори. Інколи ставив тільки ініціали, але найчастіше повністю, як це було прийнято в європейській практиці: «Стефан Тенецький іконописець арадський».

Однією з показових форм суспільної оцінки митця та водночас надзвичайно яскравим виявом його подвійної культурної прив'язаності став автопортрет Тенецького 1760-х років. До Матіци Сербської потрапив від його потомків. Він стоїть у ряду рідкісних автопортретів угорських митців.

У європейському мистецтві автопортрет — це втілення мистецької свідомості й характерний документ художнього сприйняття. В період середньовіччя художник найчастіше з'являється серед дійових осіб релігійних сцен. І тільки починаючи з доби Ренесансу, яка характеризується культом особистості та зростанням суспільної ролі митця, автопортрет стає самостійним жанром. З цього часу він мав проповідувати таке розуміння мистецтва, яке було притаманне передусім культурним традиціям західноєвропейського християнства. Автопортрет Тенецького виріс також із цих культурних традицій. Прикметно, що після навчання в Києві митець у своїх повсякденній роботі іконописця звертався до зовсім інших мистецьких традицій.

За допомогою автопортрета художник хотів визначити своє місце в суспільстві. І не тільки вибором типу картини. Хоча Тенецький показав себе під час роботи, на ньому не повсякденний одяг, як на подібних європейських автопортретах, а багате вбрання угорського вельможі. Цей найбільш акцентований іконографічний мотив автопортрета і є однозначним вираженням суспільної привілегії [9]. Композицією заднього плану митець уточнює своє положення як автора релігійних картин, засвідчуючи прихильність до тих мистецьких традицій, за допомогою яких створив більшість своїх полотен.

Вплив українських традицій на творчість угорських митців — це тільки один з прикладів наявності точок зіткнення між барокковим мистецтвом двох країн. Як ми могли переконатись, польське, єврейське, а за новітніх часів і угорське мистецтво своїми окремими досягненнями також викликало до життя споріднені явища в мистецтві України та Угорщини. Ці явища складають невід'ємну частину їх мистецької спадщини та позначені відчутним впливом місцевих культових, етнічних і культурних традицій. Лише в епоху Просвітництва, з розповсюдженням нових політичних ідей, на території Середньої та Східної Європи народиться мистецтво, яке характеризуватиметься більшою єдністю та меншою культовою й етнічною детермінованістю.

В. С. АЛЕКСАНДРОВИЧ

# ХРОНОЛОГІЯ ІКОНОСТАСА УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ

Іконостас Успенської церкви у Львові, відомий від свого теперішнього місцезнаходження також під назвою грибовицького,— одна з визначних пам'яток українського мистецтва XVII ст. В мистецтвознавчій літературі його вперше згадав М. Драган [1], відзначивши, що пам'ятка перенесена на своє нинішнє місце. Проте справжнє відкриття іконостаса належить М. Гембаровичу, який на основі архівних матеріалів ідентифікував його з давнім іконостасом Успенської церкви у Львові. 1962 р.[2] він опублікував його фрагмен-

© В. С. Александрович, 1991

ти як частини успенського іконостаса, а через сім років подав відомості про продаж іконостаса до Великих Грибовичів у 1767 р.[3] Завдяки цьому грибовицький іконостас зайняв належне йому місце в історії українського мистецтва.

Успенський іконостас не лише потрапив у чужорідне для нього середовище й зберігся поза тим інтер'єром, для якого був створений. Фактично він дійшов до нас у вигляді окремих фрагментів і далеко не в повному складі. Безповоротно втрачені обоє дияконських дверей разом з одвірками, арка та частина різьби одвірків царських воріт, увесь цокольний ярус, більшість медальйонів з пророками, розп'яття в завершенні іконостаса, частина додаткового ряду й окремі композиції празничного циклу. Вичерпний перелік втрат дати неможливо, оскільки первісний вигляд іконостаса залишається невідомим — його реконструкція нездійсненна без цілковитої реставрації та детального вивчення всіх збережених елементів ансамблю. В свою чергу, вивчення ускладнюється їх розосередженістю: більшість уцілілих ікон знаходиться в Козьмодем'янській церкві Великих Грибовичів, 14 сцен страсного циклу і три композиції празничного циклу — в Успенській церкві, а Іоанн Златоуст та Василій Великий з одвірків царських воріт, куплені свого часу з Грибовичів для Музею Ставропігії [4],— у Львівському музеї українського мистецтва.

Але ми маємо справу з таким унікальним у давньому українському мистецтві випадком, коли історію пам'ятки вдається порівняно детально простежити за наявними документальними матеріалами. Основна їх кількість міститься в книгах видатків Ставропігійського братства при Успенській церкві у Львові, котре виступало замовником іконостаса. Особливо важливі свідчення відомого львівського маляра першої третини XVII ст. Федора Сеньковича в заповіті від 17 червня 1631 р. про роботу над іконостасом [5] та датований 27 червня 1637 р. контракт братства із спадкоємцем майстерні Сеньковича Миколою Петрахновичем Мороховським. Про цей контракт знав уже Діонісій Зубрицький [6], його повний текст опубліковано ще в 1886 р.[7] Видання матеріалів архіву Ставропігійського братства у 1904 р. уможливило дослідження історії іконостаса [8]. На жаль, у своїй сукупності документи дотепер повністю не вивчені. Найбільше в цьому напрямі зробив М. Драган. На основі аналізу їх він дійшов висновку, що домовленість братства з Сеньковичем про створення іконостаса існувала принаймні з 1616 р., і лише тривале будівництво церкви спричинилося до закінчення його в 1630 р. Пошкоджений того ж таки року блискавкою, він, на думку Драгана, був замінений у 1638 р. новим, виконаним Миколою Петрахновичем Мороховським [9]. Отже, за Драганом, наявні відомості про іконостас Успенської церкви стосуються, власне, двох іконостасів. Аналогічна точка зору зустрічається і в інших авторів [10]. Помилковість суджень Драгана викликана, безумовно, тим, що він не знав, що відомий йому іконостас у Великих Грибовичах і є тим самим іконостасом Успенської церкви.

У більш вигідному становищі був М. Гембарович, котрий знав і саму пам'ятку і документальні свідчення про неї. На жаль, його монографія до цього часу не опублікована й судити про пам'ятку доводиться лише на основі короткого побіжного викладу [11]. Знайомство з іконостасом в оригіналі дозволило Гембаровичу цілком точно співвіднести його з наявними матеріалами братського архіву. Так, верхні його яруси він пов'язав з Петрахновичем, а нижні — з Сеньковичем за участю Петрахновича [12]. Особливо цікаве твердження Гембаровича про створення іко-

ностаса в декілька етапів. Воно збігається з думкою Драгана, що роботи над іконостасом почалися задовго до встановлення його в Успенській церкві.

Після Гембаровича В. А. Овсійчук знову частково повернувся до концепції двох іконостасів [13]. Дослідник вважає, що ансамбль, закінчений Сеньковичем в останні роки життя, братство замінило новим роботи Петрахновича. Причина? «Просто кажучи, цей іконостас, напевно, виявився масштабно невідповідним величавому інтер'єрові храму з чотирма колонами по центру» [14]. З'ясовуючи, хто з двох митців був автором тієї чи іншої збереженої частини іконостаса, автор демонструє немовби і розуміння дійсного стану речей.

Як свідчить написане про історію створення успенського іконостаса, тема ця далеко не вичерпана. Крім того віднайдені нові документальні дані, котрі стосуються пам'ятки. Тому вважаємо за доцільне ще раз розглянути весь комплекс відомостей про неї.

Проведений нами аналіз в принципі підтверджує вперше висловлену Драганом думку про можливість початку робіт над іконостасом ще в 1616 р. Найраніший із збережених у матеріалах братського архіву щодо цього запис датований 21 квітня 1616 р., коли дружина братчика Гавриїла Ярошевича дала десять золотих «на образи столяреви» [15]. Вжитий тут зворот варто зіставити з відповідним місцем пізнішого контракту з М. Петрахновичем Мороховським, котрий зобов'язується зробити замовлену частину іконостаса так, «як від сницара віддано і візерунком на те пояснено» [16]. Порівняння дозволяє віднести наведений запис до самого початку робіт над іконостасом. Він стосується виготовлення основи, на якій мали виконувати ікони. Наступні два записи під тією ж датою засвідчують існування в Успенській церкві скарбонки для пожертвувань на іконостас та збір коштів на нього зі сторони, від доброчинців, одним з яких виступає дружина логофета Молдавії.

Далі хронологію успенського іконостаса продовжує невідомий до цього часу дослідникам оригінальний лист Федора Сеньковича до братства, де він вибачався, що через хворобу не міг вчасно звільнити найняте приміщення, в якому зберігав свої роботи, й зобов'язувався зробити це наступного тижня або відпрацювати, якщо термін оренди буде продовжено [17]. Лист не датований. Але оскільки у відповідь на нього братство 5 вересня 1616 р. дозволило маляреві «зложення інструментів його ремесла» в шпиталі [18], він, треба думати, написаний незадовго до цього дня. Як видно з документа, йому передував лист братчиків до хворого майстра, в якому йшлося про роботу над іконостасом. Сенькович писав: «А стороны столяря того нашего и небосчички панею Зенковичкою Ивашковою, же в҃м до мене рачите писати, о роботу церковную месцкую, тєдє даст ли бг҃ъ доброє здоровію, о томъ устнє ся з в҃мсцью розмовимо». Згадана тут дружина братчика Івана Зенковича в заповіті відказала «на образи до нової церкви» сто золотих, котрі вже перед 9 вересня 1616 р. були віддані Сеньковичу [19]. В заповіті він називає цю суму серед грошей, отриманих ним для роботи над іконостасом [20]. Тому, хоч у наведеному записі ця сума вважається боргом Сеньковича, на основі всіх приведених даних доходимо висновку про можливість початку робіт над іконостасом вже у 1616 р. Наскільки вони могли просунутися вже тоді, немає ніяких відомостей. Припинення будівництва самої церкви в наступному році зупинило й роботи над іконостасом.

На жаль, відомостей про самого Федора Сеньковича з цього часу у львівських актових книгах виявити не вдалося. Окремі факти дають підстави

твердити про його активну творчу діяльність у цей час. Свідченням цього служить, зокрема, цитований лист до братства. Проте найбільш вагомим доказом є нововиявлені відомості про його челядників, котрі, правда, походять лише з першої половини 1618 р. 19 січня 1618 р. шляхтич Балтазар Мілостовський засвідчив у львівському міському суді поранення, котрі завдали йому «Микола Муха, Андрій Попович, прозваний Калатайко, Гаврило Слонь, прозваний Кузьмич, малярі й челядники славетного Федька маляра з Краківського передмістя»[21]. Двоє з них, Андрій Калатайко та «Гаврилович» у травні того ж року мали якусь сутичку з цирульником Андрієм Пастернаком[22]. З названих тут трьох челядників Сеньковича в історії львівського мистецтва відомий лише Микола Муха[23].

Повернення Федора Сеньковича до роботи над іконостасом стало можливим лише після того, як у 1627 р. відновилося будівництво Успенської церкви. Очевидно, її початок засвідчений записом від 28 вересня 1628 р. в книзі видатків на будову, де йдеться про видачу двох золотих мулярським майстрам, котрих «ведлє ради пана Федора маляра для уваженя візерунку образового» тричі запрошували до церкви[24]. Серед документів братського архіву не виявлено ніяких інших свідчень стосовно ходу робіт. Та й наявні архівні матеріали до біографії Сеньковича кінця 1620-х років досить скромні. Вірогідно, іконостас закінчений майстром на початку 1630 р. й встановлений у церкві перед Великоднем. Його перебування в храмі засвідчене відомим записом про грім (блискавку), який «всє іконы новопоставлєные и царскиє врата пошпетил чорностию»[25] 21 травня 1630 р.

В документах братського архіву немає конкретних відомостей про характер завданих іконам пошкоджень. Оскільки «малярчикам Федьковим, которыє образы громом пошпєцоныє направлялы», заплачено всього лише вісім грошів[26], про значні пошкодження мови не може бути. Наступний запис братського реєстру видатків стосується виплати трьох золотих «решты образовой» скульпторові Станіславові Дріару[27]. В даному випадку йдеться скоріше про виплату якоїсь заборгованості за раніше виконані роботи, ніж про плату за відновлення іконостаса після блискавки. Більшої роботи вимагали, правдоподібно, лише ікони празничного циклу, тому перед 7 серпня їх віднесли в майстерню Дріара[28]. Як довго вони там були, невідомо. Запис про повернення їх до церкви датований лише 20 квітня 1632 р.[29] Скоріше їх носили до Дріара ще раз. Інакше доведеться визнати, що вони знаходилися в майстерні скульптора впродовж 20 місяців й при освяченні церкви 16 січня 1631 р. інтер'єр прикрашав лише місцевий ряд іконостаса.

З наведених свідчень випливає, що зроблений Федором Сеньковичем іконостас, встановлений в Успенській церкві навесні 1630 р., складався з трьох ярусів: цокольного, про який нам нічого не відомо, намісного та празничного.

В рахунок оплати за виконану роботу, оцінену самим Федором Сеньковичем у дві тисячі золотих, він, згідно з заповітом, отримав сімсот золотих і ще сто з дару Зинковички[30]. Вже після смерті майстра його вдова отримала 27 вересня 1631 р. ще чотириста п'ятдесят[31]. Запис про виплату вдові решти ста золотих зроблено в братському реєстрі видатків лише 12 лютого 1633 р.[32] Отже, маємо тисячу триста п'ятдесят золотих проти двох тисяч, які майстер називає в заповіті. Очевидно, виплата решти грошей не зафіксована у відомих нам реєстрах братської каси 1631—1633 рр. Братством все-таки було заплачено дві тисячі, про що дізнаємося із заяви вдови маляра та Миколи

Петрахновича у львівському війтівському уряді 3 березня 1633 р.[33] про повний розрахунок з братством за іконостас.

Хоч договір братства з Федором Сеньковичем передбачав створення лише двох'ярусного іконостаса з пределлами, в завершеному вигляді він, безперечно, з самого початку уявлявся високим багатоярусним. З втратою пам'яток нині неможливо встановити, коли виник і де саме у Львові вперше був встановлений високий багатоярусний іконостас зі сценами страсного циклу. Проте, як свідчить іконостас П'ятницької церкви, на час роботи над успенським ансамблем у Львові такий багатоярусний іконостас набув розповсюдження [34]. І лише брак коштів спричинився до створення успенського ансамблю в два етапи. Судячи із збережених іконостасів XVII ст., в тогочасній мистецькій практиці це явище не поодиноке [35].

Не виключено, що домовленість про повне завершення іконостаса була у братства з Сеньковичем ще під час роботи над нижніми ярусами. На користь такого припущення свідчить і наведена згадка про розгляд мулярськими майстрами «візерунку образового». Проте внаслідок смерті майстра 17—18 червня 1631 р.[36] постало питання про нового виконавця. Ним мав стати одружений з племінницею [37] дружини Федора Сеньковича Микола Петрахнович Мороховський.

Походження та початків біографії Миколи Петрахновича з'ясувати не вдалося. Проте можна цілком впевнено твердити, що він був одним з помічників Сеньковича в роботі над іконостасом. Більше того, оскільки Сенькович, як видно з його заповіту, наприкінці життя хворів, Петрахнович вже тоді якоюсь мірою міг бути фактичним керівником майстерні. Правда, юридично після смерті Сеньковича її очолювала вдова [38], тому решту сум за іконостас братство сплачувало їй. Однак із заявою про повну оплату братством роботи в березні 1633 р. поряд з вдовою виступає Микола Петрахнович.



Зішестя в пекло. Ікона з Успенської церкви у Львові.

Оплата іконостаса, виконаного навесні 1630 р., затягнулася на три роки. Очевидно, фінансове становище братства було не найкращим. Саме тут слід шукати причину того, що до завершення іконостаса братство взялося лише через сім років після встановлення в церкві нижньої його частини. Микола Петрахнович весь цей час підтримував з братством стосунки. В 1635 р. він виконав ікону Богородиці, вміщену на зовнішній стіні церкви з боку Руської вулиці [39]. Правдоподібно, Петрахнович замінив свого покійного вчителя на посту неофіційного маляра Успенського братства. Тому, безперечно, саме він і мислився в братських колах тим малярем, котрий мав доповнити іконостас братського храму верхніми ярусами.




Христос перед Пілатом.

Контракт «на вироблення і вималювання всіх образів так, як віддано від сницаря й пояснено на то візерунком», братство уклало з Миколою Петрахновичем 24 червня 1637 р.[40] В його преамбулі міститься важливе, дотепер належним чином не оцінене зауваження про укладення договору «в присутності й при згоді на те пані Анастасії Федорової, небіжчика пана Федора маляра дружини, вдови». З нього випливає, що Петрахнович у цей час ще не був цілком самостійним майстром; хоч він і стояв на чолі успадкованої від Сеньковича майстерні, юридичним її власником вважалася вдова покійного. Можливо, саме тут приховується причина неодноразово відзначуваної в літературі, але до цього часу так і не поясненої відчутної різниці в оплаті. Якщо частини іконостаса, виконані Сеньковичем, оцінені в дві тисячі, то Петрахнович за свою роботу отримав лише тисячу двісті золотих і півбочки волоського меду. Згідно з контрактом ансамбль мав бути завершений до Різдва 1637 р., тобто рівно через півроку після укладення контракту. Отже, братчики мали намір встановити верхні яруси іконостаса в церкві лише в перші місяці 1638 р.

На самому контракті під його текстом знаходяться записи про оплату роботи. З них випливає, що умови договору про оплату не були дотримані. За контрактом вона розподілялась на три рівні частини по чотириста золотих, з яких перша мала бути виплачена зразу частково листовим золотом, а частково грішми, наступна — грішми на св. Михаїла (8—21 листопада) й остання — при отриманні всієї роботи. Натомість, згідно з реєстром, майстрові спочатку виплатили якусь суму листовим золотом, пізніше двічі — по двісті золотих, сто золотих і ще раз двісті [41]. Остання сума, як зазначено в реєстрі, сплачена «після ярмарку», треба думати, після львівського, котрий розпочинався 16 січня. Отже, за реєстром, майстер не вклався у встановлений контрактом строк. Підтвердження цьому знаходимо і в самому іконостасі: Спас з «Деісусного чина» датований 1638 р.[42] Роботи були завершені незадовго до 16 лютого 1638 р. В цей день «понєважъ далъ богъ докончити Деисус весь зуполна», і братчики вирішили обрізати східні частини галерей, котрі тягнулися б вздовж бокових стін й закривали б собою новий іконостас, а також уможливлювали його пошкодження з галерей [43]. Верхні яруси іконостаса були встановлені в церкві перед Великоднем того ж року. Весь іконостас простояв у церкві до 1767 р., коли за посередництвом львівського скульптора Симеона Старжевського був проданий до Великих Грибовичів [44].

У своїй сукупності документальні матеріали до історії створення старого іконостаса Успенської церкви у Льво-

ві дозволяють припустити, що роботи над ним велись у три етапи. Вірогідно, вони розпочалися навесні 1616 р. виготовленням невідомим майстром дошок для ікон. Документальних даних про інші роботи виявити не вдалося, тому питання, наскільки просунулись роботи над іконостасом, залишається відкритим. Перерва в спорудженні церкви викликала, в свою чергу, перерву в роботі над іконостасом, котра тривала до осені 1628 р. Сенькович мав закінчити роботу над нижніми ярусами іконостаса не далі перших місяців 1630 р. Встановлений в Успенській церкві навесні 1630 р., іконостас мав пределли, про які жодних відомостей немає, намісний та празничний ряди. Пошкодження від блискавки 21 травня 1631 р. мали незначний характер, тому порівняно швидко були усунуті. Правда, залишається відкритим питання, чому пізніше ікони відносили до різьбяра Станіслава Дріара і як довго вони там залишались. Відповідь на нього, очевидно, міг би дати аналіз обрамлення ікон празничного циклу, але воно до нас не дійшло, збереглися лише самі ікони у вузьких накладних профільованих рамках. Відновлений після почорнення блискавкою іконостас стояв під час посвячення церкви 16 січня 1631 р. й далі був доповнений верхніми ярусами, виконаними Миколою Петрахновичем Мороховським за контрактом від 24 червня 1637 р. Звичайно, обидва майстри працювали разом з помічниками. Однак про їх участь, як і про детальний аналіз живопису іконостаса, говорити сьогодні рано, оскільки первісний живопис основної його частини, котра нині знаходиться у Великих Грибовичах, недоступний. Як показало обстеження ікон нижніх ярусів, вони тією чи іншою мірою переписані або записані цілком, як намісні Спас та Богородиця. При реставрації «Тайної вечері» виявлено, що вона переписана не один



Зняття з хреста.

раз, причому майстри працювали дуже ретельно в межах контурів авторського живопису *. Так само залишається відкритим питання, чи справді Петрахнович замінив новими окремі композиції старішої частини іконостаса.

До проведення всього комплексу робіт над грибовицькою частиною ансамблю для вивчення доступні лише реставровані сцени страсного циклу, котрі залишились в Успенській церкві, а також Іоанн Златоуст і Василій Великий з одвірків царських воріт у збірці Львівського музею українського мистецтва. Вивчення сцен страсного циклу дозволяє виділити серед них ікону «Зішестя в пекло» як, безперечно, відмінну й стилістично більш ранню в порівнянні з іншими іконами, котрі нині знаходяться в Успенській церкві. Якщо «Зішестя в пекло» належить до іконостаса — перевірити це до розкриття празничних ікон у Великих Грибовичах неможли-

во,— то є однією з празничних сцен. Манера виконання цієї ікони не лише помітно відрізняється від авторського почерку Миколи Петрахновича. Вона не може бути пов'язана і з пізнім Сеньковичем. Чи не є тоді згадана ікона, якщо вона справді походить з іконостаса, однією з найстаріших його композицій, однією з тих ікон, котрі були виконані на першому етапі роботи над іконостасом? Це та інші питання, пов'язані з історією створення іконостаса, можуть бути всебічно розглянуті лише після того, як будуть повністю реставровані всі збережені частини цієї унікальної пам'ятки.

Я. ОСТРОВСЬКИЙ *(Польща)*

# ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ЛЬВІВСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ ШКОЛИ МАЙСТРА ПІНЗЕЛЯ

Після 1939 р. настала майже піввікова перерва у вивченні польськими дослідниками львівської скульптури XVIII ст. Вона була пов'язана з недоступністю пам'яток, а також із знищенням більшої їх частини, за підрахунками М. Гембаровича на 70 % [1]. Праці, що періодично з'являлися, були результатом довоєнних досліджень [2] або торкалися тих творів львівських митців, що знаходяться на території Польщі [3].

Зовсім нова ситуація склалася завдяки виставці творів Майстра Пінзеля, організованій 1987 р. в м. Олесько співробітниками Львівської картинної галереї під керівництвом Б. Г. Возницького, згодом експонованій у Москві, Львові, Празі та Варшаві. Вона дозволила наочно пересвідчитись, в якому стані знаходиться спадщина цього визначного митця, та сформулювати думку щодо атрибуції пов'язуваних з ним творів. Науково опрацьований каталог [4], напевне, стане основою для подальших розвідок. У 1989 р. матеріал, що стосується Пінзеля, був доповнений завдяки виставці львівської скульптури першої половини XVIII ст., влаштованій відділом Львівської картинної галереї у Білому Камені [5]. Обидві виставки познайомили фахівців з безцінним зібранням Олеського музею.

Безпосереднє сприйняття великої кількості творів львівської скульптури уможливлює вихід за межі довоєнних визначень [6] та постановку нових проблем, згідно з думкою М. Гембаровича, висловленою у виданій після його смерті праці, розширення й відновлення методів дослідження [7].

Здійснюючи загальний огляд львівської скульптури, доходимо висновку, що в її школі багаторазово повторюються певні іконографічно-композиційні схеми. Встановлення творчої спадкоємності може мати істотне значення для виявлення хоча б деяких механізмів творчості львівських скульпторів XVIII ст.

Однією з найхарактерніших і найбільш вдалих з погляду мистецького втілення у львівській скульптурі є скорботна Богоматір. М. Гембарович нарахував аж сім прикладів такого типу: в Жовкві (тепер Нестеров), Годовиці, Наварії, Буську, Конкольниках, Момині й Майдані Колбушовському [8]. Восьмий, який походить з давнього зібрання Музею мистецьких виробів, зна-

© Я. Островський, 1991

ходиться в олеських запасниках. Характерний жест скорботної Марії, початки якого йдуть від візантійського живопису, зустрічається часто у сценах «Розп'яття», «Зняття з хреста» «Оплакування» та «Покладання до труни». Хустина, однак, не стала постійним атрибутом Мадонни, вона нерідко з'являється у руці Марії Магдалини в межах тих самих сцен страсного циклу [9]. Львівські скульптори також використали цю деталь для персоніфікації Покаяння у головному вівтарі парафіяльного костьолу в Дуклі.

Незалежно від популярності мотиву, про який ідеться, багаторазове його повторення у львівській скульптурі, мабуть, спирається на конкретні графічні зразки, досі не ідентифіковані.

На думку Горнунга, скульптура з жовківської колегії разом з відповідною постаттю св. Яна походить із замкової каплиці в тій самій місцевості [10]. Відсутність джерел не дозволяє дати її повний опис. Дослідник же стверджує, що класичні форми скульптури виконані в типовій манері львівського рококо. Якщо прийняти, за Горнунгом, авторство Лебласа, то перед нами один з найперших зразків серії. Водночас композиція фігури св. Яна та скорботної Богоматері має точний відповідник у Наварії, що служить доказом використання того самого графічного зразка для створення обох груп, а може, їх безпосереднього взаємозв'язку.

Фігура скорботної Богоматері з центрального вівтаря церкви в с. Годовиця Львівської обл. позначена багатим вбранням та вражаючою виразністю обличчя. Безперечний її зв'язок із скульптурою Полейовського з головного вівтаря храму в Наварії. У цьому випадку митець прагнув до якомога правдивого наслідування. Його ранні праці характеризуються спрощеністю композиції та оздоблення і поступаються експресією шедевру Пінзеля. Дуже подібні риси (наскільки можна судити, порівнюючи фотографії) властиві й скульптурі з Майдану Колбушовського Сандомирського району. Іконографічна концепція місцевого вівтаря з іншими розміщеними на ньому фігурами також аналогічна наварській, що є додатковим аргументом на користь авторства Полейовського, підказаним Є. Ковальчиком [11].

Очевидна залежність від зразка Пінзеля скульптури з костьолу в м. Буськ Львівської обл. (представлено в Олеському музеї), де загалом весь вівтар є спрощеним відтворенням годовицького вівтаря. Рахунок з 1779 р. невідомого поза цим колом Ігнація Бурачинського дає підстави для її датування, а також дозволяє прийняти авторство, згадане в акті Яна Оброцького [12]. Той же Оброцький, на думку Горнунга й Гембаровича,— автор аналогічної фігури (близько 1782) у Конкольниках біля Станіслава (тепер Івано-Франківськ) [13], яка не має фотодокументації. Анонімна скульптура з Моміни, згадана в Каталозі пам'яток і висвітлена Є. Ковальчиком [14], репрезентує високий виконавський рівень і, може, найкраще серед відомих наслідувань розуміння монументальної форми пінзельського оригіналу.

Що стосується невеличкої олеської фігурки, то походження й специфічна темна фактура споріднюють її з скульптурами євангелістів. Відомо, що вони були колись у розпорядженні кафедрального костьолу [15] і Горнунг намагався приписати їх Франциску Олендзькому [16]. Походження дозволяє віднести фігурку до 1770-х років, хоча атрибуція лишається непідтвердженою гіпотезою.

До найгарніших скульптурних творів львівського кола належала також фігура ангела-хранителя, що стояла колись з правого боку центрального вівтаря церкви у м. Монастириська Тернопільської обл. Розгорнуті великі крила зба-



Майстер Пінзель. Ангел-хранитель.

гачують цей скульптурний образ. Ангел-хранитель одягнений в туніку, яка відкриває верхню частину торса й ліву ногу аж до коліна. Один з кінців туніки перекинутий через підняте праве плече, другий притримується стрічкою, що біжить через ліве. Легка матерія викладена широкими складками, підкресленими за допомогою ледь викривлених гострих кутів. Постать ангела-немовляти подано в русі. Лівою рукою дитина тримається за опікуна. Цілісність композиції випромінює силу й одночасно ніжність та специфічну, дещо манірну грацийність.

Скульптури з Монастириськи, як і згадану фігуру ангела-хранителя, дослідники відносять до творів Пінзеля. За винятком Горнунга, який бачить у них руку Осинського. Орієнтовною підставою для їх датування служить рахунок з 1761 р.[17], один з двох документів, де називається прізвище Пінзеля.

Композиційне вирішення фігури ангела-хранителя має багато прецедентів у зображенні як ангелів, так і Христа, що воскрес з мертвих. Тут допустиме використання Пінзелем конкретного графічного образу, котрий, напевно, є одним з цілої серії образів ангелів. Його існування, до речі, можна підтвердити тільки безпосереднім порівнянням. Ідентичний мотив (у дзеркальному відбитті) має, зокрема, образ Благовіщення з костьолу св. Петра і Павла в Кракові [18].

Подібна композиція відзначає декоративну скульптуру на дияконських дверях іконостаса Покровської церкви в Бучачі. Однак ангел виконаний тут під дещо іншим кутом зору, ніж той, якого бачимо на збережених фотографіях скульптури з Монастириськи. В зв'язку з цим його права нога невидима, а рух правої руки більш рішучий. Композиційні вимоги в орнаментальному живопису привели до дещо іншого розміщення крил ангела й багатшого, ніж у монастириських скульптурах, драпування: ламаними фалдами, що ніби розвіваються вітром. Єдина істотна переробка стосується зміни позиції лівої руки, що притримує дитину. Нога ангела, в монастириському варіанті боса, декоративно оплетена ременями сандалі.

Та сама фігура, але вже профільна, повторюється на другому крилі цих же дияконських дверей, у сцені Благовіщення. Відсутність будь-яких свідчень авторства, дуже високий композиційний та виконавський рівень описаних декоративних скульптур дозволяють припустити, що в їх проектуванні та здійсненні брав безпосередню участь Пінзель. Вказана в каталозі експозиції да-

та, приблизно 1768 р., не може бути врахованою в дослідженні.

Втретє мотив, який нас цікавить, з'являється на правому крилі дияконських дверей Волоської (Успенської) церкви у Львові. Це дуже точний відповідник рельєфу з Бучача та близький до фігури з Монастириськи: розміщенням крил та босою стопою ангела. Відмінне трактування має орнаментальне оздоблення дверей у стилі рококо, в обох випадках, зрештою, дуже високого рівня. З. Горнунг прагнув бачити у дияконських дверях Волоської церкви твір Франциска Олендзького [19]. Немає підстав одразу відкинути цю атрибуцію. Вона потребує підтвердження однозначними архівними даними та цілком переконливими висновками стилістичного аналізу.

Іконографічним і формальним відповідником згаданої фігури ангела-хранителя з Монастириськи є скульптура архангела Михаїла, яка стояла колись з протилежного боку того самого вівтаря. До неї теж можна віднести висловлені вище зауваження щодо теми втіленого графічного малюнка, стилю, авторства й датування. Архангел виконаний як головнокомандуючий серед небесних заступників. Його атрибути — вогненний меч і щит з хагіограмою Христа. Композиція постаті позначена контрастністю: тягар тіла перенесений на ліву ногу, права вільно сперта на кучеряві хмари, голова повернена на три чверті вправо, дещо догори, до вівтаря. Доповнюють постать великі розгорнуті крила. Архангел одягнений в лусковий панцир, що щільно прилягає до тіла; з-під нього видно туніку, яка оточує концентричними переплетіннями стегна й відкриває коліна. На голові класичний шолом з великим розпушеним пером, на ногах облягаючі чоботи.

Точна копія монастириської скульптури знаходилася в церкві с. Городенка Івано-Франківської обл. Порівняння їх



Майстер Пінзель. Архангел Михаїл.

можливе з допомогою фотографій, оскільки обидві пам'ятки втрачені. Єдині варті уваги відмінності стосуються деталей оздоблення лат, крил та туніки. Судячи із знімка, городенківська скульптура була високої якості. Це дозволяє припустити, що її виконав хтось із кола Пінзеля, можливо з особистою участю Майстра [20].

Композиція монастириської та городенківської скульптур використана також у невеличкій фігурці з вівтаря св. Миколая в Покровській церкві Бучача. Напевне, це персоніфікація Відваги. Скульптура не має атрибутів, ані зброї та шолому. Збережена вона погано: відсутні обидві долоні, ліва стопа й значна частина оздоблення, до того ж вкрита товстим шаром крейди. Незважаючи на пошкодження, впадає в



Майстер Пінзель. Св. Афанасій.

очі досконалість композиції й майстерність різьблення. Беручи все це до уваги, не можна категорично твердити, що фігурку зробив сам Майстер.

Нарешті, вчетверте зустрічаємо архангела Михаїла з усіма атрибутами на лівому крилі дияконських дверей Волоської церкви, де він відповідає описаному рельєфові з архангелом-хранителем. Варто підкреслити, що тут вся постать повернена на три чверті вправо, створюючи відмінне від фронтальних вирішень враження повнопластичних фігур.

Остання серія починається фігурою св. Афанасія на фасаді собору св. Юра у Львові. Це підтверджений архівними джерелами твір Пінзеля 1759 р. Її композиція відносно точно повторена в скульптурах з церкви у Городенці та з Покровської церкви у Бучачі, хоча й далеких за силою й експресією від оригіналу [21].

Крім описаних вище чотирьох серій аналогічні висновки можна зробити також відносно двох взаємопов'язаних скульптур: Самсона зі львом (Годовиця і ратуша в Бучачі, в обох випадках оригінальні твори Пінзеля) і св. Янаєвангеліста (Годовиця й Буськ та Жовква й Наварія) та ангела-хранителя з церкви в Городенці й Тобіаша з Покровської церкви в Бучачі. Число такого роду явищ, напевно, зростатиме з розвитком досліджень, і зокрема в напрямку пошуків іконографічної документації.

Отже, як свідчить зіставлюваний матеріал, Пінзель стояв на чолі львівської скульптурної школи. Незалежно від ролі графічних малюнків, саме в його творах сконцентровані скопійовані згодом рішення. Цей вплив досягав навіть Сандомирського району і тривав принаймні до початку 1780-х років.

Вказані залежності дозволяють віднести до безпосереднього кола Пінзеля не лише Полейовського, а й Оброцького та, можливо, Олендзького. Серед його анонімних помічників і учнів були відомі митці, як автор скорботної Богоматері з Моміни.

Окремого аналізу потребує техніка виконання зразків львівською скульптурною групою. Проблема ролі графіки, розглядувана вже багаторазово, насправді з'ясована тільки частково. Двохвимірна гравюра чи зарисовка не несуть у собі достатньої інформації для вірного повторення повнопластичної фігури. Про складності, з якими стикався митець, дають певне уявлення складності при порівнянні скульптур на рівні фотографій. Цей брак інформації могли поповнювати і, напевне, поповнювали, звертаючись до трьохвимірних моделей. Використання такого зразка, відкритого

з різних точок зору, засвідчує поява на дияконських дверях іконостаса з Покровської церкви в Бучачі різних виразів тієї самої фігури ангела. Ці допоміжні бозетто — моделі скульптур чи мініатюрні копії належали до оснащення всіх скульптурних майстерень XVIII ст., а їх переміщення з майстерні до майстерні уможливлювалось завдяки їхній міцності. Багатство такого матеріалу стосовно баварської скульптури репрезентувала експозиція 1985 р.[22] Практика польських скульпторів мала бути аналогічною, що підтверджують архівні джерела. На жаль, оригінальні пам'ятки зустрічаються рідко. Підкреслимо, що власне з Пінзелем пов'язані аж п'ять відомих прикладів — модель св. Юри на коні, дві знамениті моделі постатей святих з костьолу св. Мартіна (збережена фігурка Апостола експонувалася на виставці в Олесько та у Львові [23]), а також втрачені бозетто Богоматері й св. Яна з Городенки [24].

Наші роздуми торкалися тільки львівської скульптури. Висвітлення загальної картини вимагає подальших пошуків. На цьому шляху виставка творів Майстра Пінзеля була етапною подією, яка поклала край ігноруванню цього видатного мистецького явища і уможливила подальше дослідження мистецтва цієї доби.

М. МОРКА *(Польща)*

## БАТАЛЬНА ТЕМАТИКА В ПРИДВОРНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯНА III СОБЕСЬКОГО

Період панування Яна III Собеського позначений численними переможними воєнними кампаніями. Це й спричинилося до того, що в придворному мистецтві монарха вагоме місце посідала батальна тематика. Дана стаття присвячена не всій воєнній іконографії Яна III. Такий огляд уже дав Олександр Чоловський [1]. Крім того каталоги виставок, організованих на відзначення 300-річної перемоги під Віднем, вміщують вичерпні описи художніх творів, котрі ілюструють не тільки цю битву, а й деякі інші походи польського монарха [2]. Нами враховані лише ті твори мистецтва, які виникли з ініціативи короля або людей, з ним пов'язаних, а отже, і тих, що співпрацювали з володарем на ниві широко трактованої політичної пропаганди. Це спроба погляду на батальну тематику з боку як формальних проблем, так і, передусім, її пропагандистських функцій.

В європейському придворному мистецтві баталістика відігравала дуже істотну роль. Прославлення воєнних перемог панів вважалось однією із складових політичної системи, якою була монархія. Головне завдання монархічної політичної пропаганди полягало в переконуванні суспільства: все, що чинить володар, він чинить для добра підданих. Основна суспільна вартість, яку він мав їм забезпечити,— це багатство й можливість користування ним. Однак можливість така існувала тільки тоді, коли король міг гарантувати мир, тобто захистити своїх підданих, перемагаючи ворогів. Тому монархічна доктрина, яка сягала в глибину віків, твердила, що королем повинен бути найкращий, що значило також і найсильніший. Він уособлював таємничу потужну силу, завдяки якій перемагав, і все це наближало його до божества [3]. Одержання

© М. Морка, 1991



Р. де Хоге. Уславлення Яна Собеського на фоні битви під Хотином 1673 р. Акваформте.

Яном Собеським королівської корони стало можливим саме через його воєнні успіхи, передусім блискучу перемогу над турецькою армією під Хотином 1673 р. Ця перемога породила в суспільстві надію на те, що буде змита ганьба Бучацького договору 1672 р. і зміниться складна політична ситуація, в якій опинилася Польща [4].

Воєнні успіхи, що відкрили переможному гетьманові дорогу до королівського трону, вимагали їх пропаганди та популяризації, оскільки являли собою наочне свідоцтво здобутої ним влади [5]. Найбільш широко використовуваним засобом політичної пропаганди новіших часів була гравюра. Ян III це добре розумів, будучи освіченою людиною [6]. У Польщі не вистачало граверів, які б могли задовольнити потреби монарха, і тому він звернувся до Ромейна де Хоге (1645—1708) — голландського художника і гравера, котрий працював у Амстердамі. Саме популярність цього митця давала гарантію, що гравюри, прославляючі польського монарха, стануть в один ряд з мистецькими творами, які представляли дії інших європейських володарів [7].

Замовлення, одержане Хоге, офіційно не було королівським, оскільки, як свідчать написи на гравюрах, вони мали постати стараннями і коштом королівського секретаря Франтішка Гратти старшого, що жив у Гданську, та його сина. Офорти Хоге, виконані в 1674—1676 рр., являють стислу з ідейної точки зору групу, яка зображує воєнні перемоги Собеського в 1672—1675 рр. і їхній політичний ефект — коронацію в Кракові [8].



А. Темпеста. Битва. Аквафорте.

Найбільш ранній великий офорт 1674 р. «Уславлення Яна Собеського на фоні битви під Хотином 1673 р.» [9]. Він зображує на батальному тлі кінний портрет короля. Розповсюдження такого портрета припадає в мистецтві на XVII ст. і передусім завдяки творчості художника й гравера Антонія Темпести (1555—1630) [10]. Працюючи над офортом, Хоге мав перед собою гравюру Темпести [11]. Натомість відтворена Хоге битва польських і турецьких військ була його власною роботою, напевно, з використанням топографічного малюнка або опису місцевості. Довіритель переказав йому також портрет монарха, оскільки на єдиному, більш ранньому портреті, датованому приблизно 1673 р. або трохи пізніше, Собеський-гетьман має зовсім інші риси обличчя [12]. Той, хто фінансував виконання гравюри, подбав і про геральдичний бік композиції. На прапорці, який звисає з гусарського списа, що його тримає Беллона, видно чотирьохпольний гербовий щит Речі Посполитої з гербом Собеського посередині. А на медальйоні, що прикрашає груди королівського коня, вміщено герб Яніна. Замовник гравюри вказував і на дуже істотну умову ідейної програми, а тим самим і на політично-пропагандистський сенс всього офорта. В групі постатей з лівого боку згори бачимо Вікторію, яка коронує переможця, поруч Беллона в лівій руці тримає голову турка, а в правій — вищезгадуваний гусарський спис, увінчаний розп'яттям.

Трохи нижче Геркулес і Мінерва кидають униз переможених ворогів Речі Посполитої і християнства. З правого боку грають у труби персоніфіковані Слава й Хвала, звеличуючи дії гетьмана. Перша з них тримає прапорець з пояснювальним латинським текстом: «Непереможному володареві Яну III, Божою ласкою Королю Польщі, Великому Князю Литви, Пруссії, Мазовша, розгромителеві турків. Король, Вождь, Солдат промовляє, веде, атакує. Падіть ниць, турки! Ваші загони на його щиті. Це Бог благословив його щит і затримав загони турецьких військ». На другому прапорцеві написаний королівський девіз: «Protegit et decorat» («Захищає і прикрашає»).

Говорячи про уславляюче-пропагандистський зміст цього офорта, слід звернути увагу на постаті Геркулеса й Мінерви. З XVI ст. Геркулес став однією з найпопулярніших постатей в королівсько-князівській пропаганді, оскільки надлюдські дії героя давали аналогії до дій і воєнних перемог панівних верств, дозволяючи представляти їх як нове втілення античного напівбога. Панування Яна III припадає на період найбільшого розквіту в Польщі Геркулесової символіки [13]. Порівняння Собеського з Геркулесом зустрічаємо на картині «Битва під Хотином», яка знаходиться в Олесько. На ній є великий пояснювальний напис, що починається словами: «Геркулесів труд Яна Собеського...» [14]. В композиції Хоге Геркулес — насамперед втілення непереможної сили Яна III, інакше кажучи, зображений fortitudo. Натомість Мінерва, що йому допомагає, символізує необхідну для перемоги Sapientia — Мудрість, що завжди супроводжувала силу. Постаті Геркулеса й Мінерви репрезентують Яна Собеського як героя. Їхні зображення сягають античних часів. Широко використовувались вони і в пізнішій політичній пропаганді типажу героя, передусім короля, який повинен бути «vir fortis et sapiens» («мужем міцним і мудрим») [15]. Обіговим, поспіль відомим прославляючим мотивам Хоге надав актуального, політично-програмного звучання. Сила і мудрість гетьмана зробили його непереможним і гідним королівської корони, яку тримала Вікторія. Собеський прийняв її, однак, не з бажання заспокоїти власні амбіції, а щоб виконати суспільну місію служіння підданим і вітчизні, що висловлено у девізі: «Захищає і прикрашає».

Іншою характерною іконографічною деталлю, яка несе політичне навантаження, є вміщена на розп'ятті, що увінчує гусарський спис у руці Беллони, конусна шапка з написом «Свобода». Пропагандистське значення цієї іконографічної деталі стає зрозумілим, якщо виходити з польського історичного контексту. З другої половини XVI ст. і до кінця незалежності Речі Посполитої слово «свобода» було квінтесенцією політичної програми шляхти. «Libertas» для неї — це економічні й політичні привілегії [16]. На думку шляхти, їй постійно загрожували чергові монархи, котрі домагались абсолютної влади. Отже, Собеський прагнув попередити шляхетські побоювання, декларуючи, що як король завжди захищатиме «Libertas». Тому її атрибут — так звана шапка свободи, накладена на царський спис або на зброю, якою боролися загони, керовані королем. Закінчення списа розп'яттям акцентує, з одного боку, що Собеський — захисник не тільки вітчизни і свободи, а й католицької віри, а з другого — що перемога над невірними була можлива тільки завдяки Богу. Підкреслення ролі Бога в перемогах короля — одна з характерних пропагандистських рис всієї баталістики двору Яна III. Це дозволяло представляти Собеського як християнського лицаря — дане поняття мало в Європі дуже широкий ідейний зміст [17], — а Польщу —

як оплот християнства [18]. Думка, що у перемогах Польщі над невірними монарх був лише знаряддям у руках Бога, є виразом не тільки християнської покірливості Яна III. В ній вчувається також відлуння античної монархічної доктрини та пов'язаної з нею пропагандистської ідеї, що непереможний король є уособленням Божої сили і завдяки цьому перемагає у війнах [19].

Гравюра Хоге стала взірцем для авторів так званих кінних портретів монарха [20], писаних олією, і для авторів картин, на яких зображена битва під Хотином. Одна з них «Св. Мартін на тлі битви під Хотином» [21], друга, можливо, того самого художника, експонована в Народному музеї в Кракові з помилковою назвою «Ян III в битві під Парканами» [22]. Картина «Св. Мартін», яка знаходиться у парафіяльному костьолі у Бійсцях, належала колись костьолу кармеліток у Львові та, напевно, є пожертвуванням монарха, оскільки цей костьол — подарунок Собеських [23]. Тема полотна пов'язана з тим фактом, що перемога відбулася 11 листопада, тобто в день цього святого, і тому гетьман звернувся до сейму з пропозицією, щоб день св. Мартіна відзначався як день перемоги [24]. Автор картини, однак, використав не лише офорт Хоге, де зображені й баталістичне тло, й кінь святого, тільки дещо змінений, оскільки присідає на задніх ногах. Натомість головний герой, тобто гетьман Собеський, бере безпосередню участь в бою, веде в атаку важку кавалерію, що вимагало домалювання за ним групи вершників, яких не було на гравюрі. Створюючи цей динамічний портрет звитяжного вождя, художник використовував гравюру Антоніо Темпести, що входила до серії з десяти битв, виданої в 1599 р.[25]

«Уславлення Яна Собеського на фоні битви під Хотином» не єдина, виконана з ініціативи монарха гравюра, покликана пропагувати цю перемогу. Ромейн де Хоге зробив ще й іншу гравюру. Це образний план битви з північного боку в момент, коли польсько-литовські війська вривалися до турецького стану [26]. Детальне пояснення розташування будівель, окопів, позицій окремих загонів тощо знаходиться в лівому верхньому кутку офорта. Справа розміщений великий напис із посвятою. Саме в ньому пропагандистська суть всього офорта. На відміну від гравюри «Уславлення Яна Собеського на фоні битви під Хотином», присвяченої особі гетьмана, тут взагалі не згадується його імені. Натомість як графічно, так і по суті присутня особа папи Климента X. Весь напис, зроблений зі смаком, барвистою латинкою, славить щедрість папи — головного вдохновителя перемоги християнських військ [27]. Таким чином Ян III дякував папі як єдиному, хто в час турецької загрози подав Польщі фінансову допомогу [28]. Даруючи і присвячуючи Климентові X гравюру, Собеський не тільки сплачував борг вдячності, а й висловлював сподівання на подальшу підтримку папи в польсько-турецьких війнах. Участь гетьмана в цій кампанії проілюстрована дуже делікатно. Паноплїон з верхньої частини композиції вміщує щит з гербом Речі Посполитої та зображення Яніни Собеської, а на стрічці, що знаходиться між кавалерійськими списами, зроблено напис: «Vicit vim virtus in via virtuti nulla est via» («Добродійність перемогла силу, для Добродійності ніяка дорога не є бездоріжжям»). Підкреслюючи «Virtus» Собеського, автор представляє його як героя. Згідно з ренесансно-барокковим героїчним ідеалом «Virtus» — це повнота добродійності, а отже, не тільки мужність, а й певні моральні якості [29]. Тому людина, наділена «Virtus», ставала уособленням героїзму. А як ідеальний володар, згідно з формулюванням, і є ним vir virtutis, тобто чоловік, сповнений добродійства [30]. Подібно до вищезгаданої гравюри

Хоге і тут не забракло символічної шапки з написом «Свобода», як і попередньо, вміщеної на гусарському списі.

Традиційно вже і цей офорт використовували як взірець ті художники, котрі увічнювали перемогу під Хотином. Зокрема, автор великого олійного полотна, замовленого Яном III для парафіяльного костьолу в Жовкві [31]. Воно вважалося твором Фердінанда ван Кесселя (1648—1696), змінений підпис якого на «Кестлер» був помітний на картині [32]. Кілька років тому автор даної статті спростував цю думку, оскільки Фердінанд ван Кессель був досить посереднім художником, що спеціалізувався в анімалістичній, пейзажній і флористичній тематиці. Постаті людей в його композиціях належали іншим художникам [33]. Нещодавно проведена консервація картини [34] виявила підпис гданського художника Анджея Стеха (1635—1697) і далі — невідомий досі факт причетності цього художника до королівського двору [35]. Стех сумлінно повторив топографічно-баталістичне зображення Хоге, використовуючи його як тло для відтворення на першому плані кінного портрета гетьмана Собеського. Латинський напис внизу слід читати від вміщеного згори напису: «Правиця Божа вразила ворога. У здобутому і знищеному турецькому обозі під Хотином, де полягло понад вісім мільйонів поганців, назавтра після смерті Міхала Короля Польського мужністю і під проводом Яна Собеського, тоді великого коронного Маршала і Гетьмана, а нині щасливо пануючого в Польщі Яна III року Божої перемоги 1763, дня 11 листопада, в самий день св. Мартіна, патрона солдат і героїв». Цей напис, значно збільшуючи кількість полеглих турків, яких у таборі фактично налічувалось близько 30 тисяч, з одного боку, прославляв величезні перемоги Собеського, а з другого — акцентував допомогу, яку Бог постійно надавав Яну III.

Слід наголосити на значно ширшому ідейному змісті цієї картини. Ян Собеський, коли став королем, ретельно зайнявся проблемою родової традиції, що було зв'язано з планами династії і спробами гарантувати трон для найстаршого сина Якуба — Людвіка (1667—1737) [36]. Колискою свого родоводу Ян III вважав Жовкву, адже тут через свою бабусю Софію, до заміжжя Жолкевську, а пізніше Даниловичову, він міг засвідчити свої кровні зв'язки з канцлером і великим коронним гетьманом Станіславом Жолкевським (1547—1620). В жовківському парафіяльному костьолі, який він утримував, у олов'яній труні, на поверхні якої були зображені воєнні дії полеглого під Цикорою гетьмана, спочивало його тіло [37]. Разом з мармуровим саркофагом канцлера і його сина Яна, прабабусі й бабусі Яна Собеського, а також батька Якуба в ньому знаходились портрети Станіслава Жолкевського на повний зріст, можливо, завдяки старанням монарха [38]. Тут висіла велика картина, приписувана пензлеві Шимона Богушевича, із зображенням найбільшого воєнного тріумфу Жолкевського в битві під Клушином [39], що завершилася поразкою російського війська і полоном царя Василя Шуйського та його брата. У тому самому костьолі, якого Ян III вважав не тільки родинним мавзолеєм, а й пантеоном родової слави, вміщувалась картина «Битва під Хотином», що задумувалась як відповідник «Вікторії» Станіслава Жолкевського. Обидві картини мали ілюструвати не лише заслуги гетьманів у перемогах Речі Посполитої над зовнішніми ворогами, а й християнський тріумф над невірними — розкольницькою Росією і мусульманською Туреччиною. Про намір зробити картини ідентичними свідчать їхні однакові розміри. Проте видається, що події від-

бувалися зовсім в іншій послідовності й дещо раніше була збільшена картина, присвячена поразці Росії під Клушином. Її збільшив Анджей Стех, який малював поразку Туреччини під Хотином. Цю гіпотезу підтверджує напис на бандеролях зверху в обох картинах. Як уже згадувалося, на полотні «Битва під Хотином» є слова: «Правиця Божа вразила ворога». Їх можна вважати за варіант фрагмента листа, якого гетьман Собеський надіслав після битви до заступника великого канцлера Анджея Ольшевського, найближчого помічника короля Міхала Корібута Вишневецького і фактичного законодавця польської політики. В ньому повідомлялося про звитягу такими словами: «Правиця Бога явила силу» [40]. Ці рядки із 118 псалма не могли з'явитися на картині Стеха, оскільки саме він був зображений на картині «Битва під Клушином» [41]. З цього всього доходимо висновку, що весь напис на картині, ймовірно, зроблено в процесі її збільшення до сучасних розмірів, що сталося значно раніше, ніж закінчено «Битву під Хотином», і тому потребувало дати на ній інший напис, але такого самого ідейного змісту.

Ян III прагнув пропагувати перемогу не лише під Хотином, що засвідчувало б його геройські риси і тим самим торувало б йому дорогу до королівського трону. Однією з найбільш блискучих воєнних кампаній Собеського був 12-денний похід-переслідування татарських загонів з 5 по 14 жовтня 1672 р., кульмінаційним моментом якого стала битва під Комарно. Маючи лише 3—4 тисячі кінноти, він послідовно і тріумфально розбивав турецькі й татарсько-козацькі угрупування, що налічували до 15 тисяч, звільнюючи близько 44 тисяч людей [42]. Художнє втілення (1674—1675) цієї кампанії короля є одним з найбільших і найвідоміших у доробку Ромейна де Хоге [43]. Зроблена з чотирьох плит грунтовна композиція представляє панораму обох берегів Дністра — від Львова до Карпат. Серед тих, що билися на першому плані, видно Яна Собеського з шаблею в руці. Попереду нього їде капелан, який тримає хрест — символ оборонців християнської віри від невірних. Обабіч бордюра знаходяться довгі латинські написи: зліва — опис походу, справа — поема в його честь. В нижній частині бордюра вміщено портрет Яна III у вигляді різьбленого погруддя з лавровим вінком на голові [44]. Довкола погруддя — галузки пальми — символ воєнної перемоги — й оливкові — символ миру. З боків — зв'язані турецькі, татарські й козацькі полонені, а за ними — звільнені від ясиру жінки й діти із вдячно піднятими до неба молитовними руками. Цей портрет започатковує характерне для придворного мистецтва Яна III уславлення а-ля антика. Собеський тут не тільки звитяжний гетьман, переможець, а й імператор на кшталт римського, ідеальний володар, король у період війни і миру. Про воєнну функцію короля згадувалося вище. Його політикою в мирний час була гарантія суспільної й моральної злагоди в державі, тобто реалізація постулатів справедливості, згідно з якими кожному гарантувалося належне йому за правом [45]. Точне виконання цих функцій в період війни і миру робило короля ідеальним, і саме таким постав польський монарх на гравюрі Ромейна де Хоге. У галузки пальми й оливки він вплів стрічку з написом: «Для громадян — збавитель, для ворогів той, хто примушував їх до втечі». На постаменті погруддя вміщено такий напис: «Янові III, королеві поляків, який всюди тріумфує» [46]. Те, що Собеський став королем, не зашкодило його воєнним діям проти турецько-татарської армії. Найважливішою була допомога Трембовлі 5 жовтня 1675 р., теж закарбована на гравюрі Хоге [47].



Р. де Хоге. Виїзд Собеського проти татарських полків. Мідьорит. Фрагмент.

Лише 23 грудня 1675 р. король зміг прибути до Кракова для коронації, що мала місце 2 лютого 1676 р. Це відбито в пам'ятному офорті «Тріумфальний в'їзд Собеського до Кракова» [48]. Надзвичайно важко дуже коротко прокоментувати ідейний зміст цієї надто складної пізньобароккової алегоричної композиції. Зупинимось лише на деяких іконографічних деталях, що сягають античності, а також на популяризаторсько-політичних акцентах, які й сьогодні звучать актуально.

Генеральною ідеєю всієї сцени було досить довільне трактування її античного звучання — тріумф імператора, який повертається з поля битви до столиці [49]. Згідно з античною воєнною теологією [50] Собеський титулований як «польський Геркулес» і «Зевс-месник». На тріумфальній брамі, через яку проходять керовані ним переможні загони, видно напис: «Великому Августові Геркулесові польському» і «Зевсові-месникові» [15]. Ця композиція відіграє й іншу роль. На ній вміщено такі слова: «Святиня добродійства. Через терни до зірок». Але Ян III в'їжджає до Кракова не тільки як непереможний імператор, щоб одержати належні йому воєнні почесті й нагороди у вигляді королівської корони. Він в'їжджає також як захисник і гарант шляхетських привілеїв і політичної системи Речі Посполитої. Ця ідея виразно підкреслюється функцією античного курсора, вісника, який іде попереду короля. Ця постать персоніфікує свободу, про що вже йшлося [52]. Поруч з нею видно групу з трьох постатей, які подають одна одній руки. Вони уособлюють Польщу, Литву й Україну. Вміщення останньої як рівноправної є деякою несподіванкою. Щоправда, у вихідних даних польських королів фігурувала також Русь, однак у художньому зображенні звичайно присутні як рівноправні партнери тільки країни — учасниці Люблінської унії, тобто Польща і Литва. Видається, що гравюра Хоге була не його особистою ідеєю, а лише ілюстрацією невиразної політичної концепції Яна III Собеського щодо функціонування України в політично-правовій структурі Речі Посполитої. Тому не випадково на гравюрі з'являється

Україна. У пояснюючому латинському написі читаємо, що цей офорт представляє «непереможного Яна III — короля Польщі, Литви, України і т. д., коронованого королівською короною, щоб визнати його численні перемоги над турками, татарами, козаками і таке інше» [53]. Зображений на ній тріумф — ілюстрація успіху не лише самого гетьмана, а й Речі Посполитої в цілому, а також християнської віри, що підкреслено алегоричною групою «Тріумфуючої релігії», вміщеної високо в хмарах.

Королівська коронація у Кракові поклала кінець трьохрічній боротьбі Собеського з Туреччиною і водночас художнім замовленням, які виконував Хоге. Щоправда, в офортах фігурує офіційно як замовник, а іноді також як автор мальованої картини Франтішек Гратта. Це видається ще одним засобом популяризації. Її мета показати, що гравюри є виявом вдячності польського суспільства за воєнні заслуги гетьмана, справедливо нагородженого за це королівською короною. Це, звісно, не виключає факту, що здавна зв'язана з Собеськими родина Граттів [54] не лише була посередником у замовленнях, а й брала участь у їх фінансуванні, розраховуючи на подальші ласки монарха. Однак ідейний зміст гравюр, точність зображення портретів, місцевості, битв та іконографічних деталей, а також той факт, що Хоге одержав у цей час звання сервіторіату польського монарха [55], свідчать, що ініціатива виходила з двору Яна III.

Кілька років пізніше, в 1683 р., Собеський знову вирушив на війну проти турків, розбив їх під Віднем, а потім під Парканами. Ці перемоги, особливо під Віднем, були приводом увікопомнення в спосіб, достойний великого монарха. Вже згадувалось, що на початку панування Ян III приділяв велику увагу родовій традиції і тому парафіяльний костьол у Жовкві вважав не лише мавзолеєм, а й пантеоном родової слави. Саме тут поряд з полотнами, що ілюстрували чудову перемогу під Клушином прадіда гетьмана Станіслава Жолкевського та його власну під Хотином, мали висіти картини «Допомога Відню», яка зображувала його найбільшу воєнну перемогу, та «Битва під Парканами», присвячена останнім переможним боям з ворогом.

Реалізацію свого задуму Собеський довірив придворному художникові Мартіно Альтомонте (1657—1745), який приїхав з Італії в 1684 р. Альтомонте не був фахівцем з баталістики, і тому поставився до королівського доручення надзвичайно старанно. Перед початком роботи над гравюрою «Битва під Віднем» [56] він ознайомився з описом битви, а також з доступними реаліями, про що свідчить етюдник художника, який зберігається в Мельку. В ньому є ескізи турецьких наметів, польської і турецької зброї, воїнів [57]. Потім уважно вивчив композиції Хоге, що ілюструють переможні кампанії Яна III, а також воєнні гравюри Антоніо Темпести [58]. Результатом цього вивчення став виконаний тушшю етюд «Битва під Віднем» [59], який зберігається в Будапешті. Свідченням запозичень з Хоге в ньому можуть служити такі деталі, як хвойне дерево, група панцерної кавалерії, яку видно за Собеським, та два крилатих воїни в котлоподібних шоломах (вони взяті з великого офорта, присвяченого 12-денному переслідуванню татарських загонів). З гравюр Темпести запозичено турецького наїзника, який утікав галопом і був уміщений з правого боку малюнка [60]. В 1685 р. Альтомонте виконав олією бозетто, яке знаходиться в Герцогенбурзі [61]. Незважаючи на внесені зміни, порівняно з раннім ескізом, тут також помітне захоплення гравюрами Темпести. Зокрема, з них взято ту-



М. Альтомонте. Битва під Віднем. Літографія.

рецького солдата, що кидає дротиком, і турка, що падає з коня з розкинутими руками [62]. Остаточну версію картини з Жовкви Альтомонте деякою мірою модифікував. У центрі композиції зображено гусара, що замахнувся важким довгим мечем, якого тримає обома руками. Ця постать нагадує турецького солдата з гравюри Хоге «Битва під Хотином». Утікаючий переляканий яничар з правого нижнього боку, а також орел, що літає над головою Собеського, запозичені Альтомонте з мідної гравюри Жерара Одрана «Битва під Арбелою», створеної на сюжет однієї з



А. Темпеста. Битва. Мідьорит.

картин про звитяги Олександра Великого, написаних Шарлем Лебреном [63].

Як і інші воєнні успіхи Собеського, перемога під Віднем представлена як результат дій Божої сили, згідно зі словами листа, надісланого Яном III до папи: «Ми прибули, побачили, а Бог переміг» [64]. Варіантом цієї думки є напис на стрічці, яку тримає ангел у хмарах, показуючи правою рукою на небо: «Щоб не говорили народи, де їхній Бог» (взято із 113 псалма) [65]. В ідейній єдності з цим рядком знаходиться формальне вирішення постаті короля, кінь якого топче поваленого турка — запозичення з гравюри Темпести [66]. Переможець-вождь топче повергнутого ворога, але без зброї в руках, а тільки з полковничою булавою, що є ознакою найвищого командування,— таке трактування бере свій початок в імперському римському мистецтві, яке відображало античну воєнну теологію [67]. Згідно з ним перемоги легіонів були результатом дій Божої сили, уособленої Імператором, і тому часто Імператор не тримав у руці зброї [68]. Як і для Хоге, в гравюрах «Допомога Відню» та «Битва під Парканами» для Альтомонте взірцями служили гравюри Темпести, а також мідні гравюри із зображенням Олександра Великого [69]. Наприклад, взірцем для постаті королевича Якоба Собеського на офорті «Битва під Парканами» (1867) був грецький кіннотник з гравюри Одрана «Поверження Пороса». З цієї композиції Лебрена запозичений зовсім не типовий для драматичної сцени битви кіннотник, котрий стояв одразу за королевичем Якобом з похиленою головою. Про славу перемоги Яна, що мала жити вічно, сповіщає Фама, або Доля, граючи на трубі та тримаючи в правій руці гілки пальми. А напис на стрічці латиною: «Повіяв твій дух і затоплені на водах як збурених» [70], підкреслюючи Божу силу, втілює зображений Альтомонте кінцевий момент запеклої битви: польська артилерія знищила понтонний міст, яким намагалися перебратися на другий бік Дунаю втікаючі турецькі загони. Води ріки вкриті трупами і тими, хто тоне. І лише декому вдається переправитися човнами до міста-фортеці, яке видно вдалині.

Великі картини в парафіяльному костьолі не були єдиними, що закарбували перемогу Собеського. Адже і в жовківському замку знаходилися сім баталістичних композицій, котрі ілюстрували воєнні перемоги монарха [71]. Найбіль-



М. Альтомонте. Битва під Парканами. Літографія.

шу, однак, славу мали дві: «Битва під Хотином» і «Допомога Відню», які були з королем навіть після його смерті. І сьогодні можна побачити в палаццо Барберіні [72] виконані в манері гризайль картини, що декорують похоральні процесії в костьолі св. Станіслава в Римі [73].

Н. В. ШАМАРДІНА

# ДО ПИТАННЯ ПРО РАННЄ БАРОККО В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ. НОВІ СТОРІНКИ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПЕТРАХНОВИЧА

Український живопис епохи барокко залишається поки що недостатньо вивченим явищем, що спричинено передусім недоступністю великої кількості пам'яток. Вирішення цієї проблеми потребує повного атрибутування чи уточнення датувань уже відомих творів та публікації раніше не знаних. Для наукового осмислення значного іконографічного матеріалу проблематичними є також хронологічні рамки барокко в українському живописі, а надто його витоки й початковий етап. Та все ж очевидно, що деякі тенденції українського барокко, які остаточно сформувалися у 80—90-ті роки XVII ст., були зумовлені бурхливим суспільним і культурним розвитком українського народу в першій половині століття. Ідеологічною основою барокко вже в цей період стає визріваючий світогляд нового часу, драматизм якого пов'язаний з кризою ренесансного гуманізму в суспільному житті Речі Посполитої 30-х років XVII ст.

Трагічні події національно-визвольної війни середини XVII ст., внаслідок яких посилилось економічне, соціальне та конфесіональне гноблення українського населення в польській державі, не могли не відбитися на художньому процесі, загальмувавши, а подекуди й повернувши назад його розвиток. Тим важливішим видається звернення до спадщини провідних українських майстрів, у яких риси нового стилю органічно склалися задовго до кінця XVII ст. Одним з таких майстрів 30—60-х років у Львові був Микола Петрахнович, у творчості якого чи не вперше у вітчизняному живописі з'являються елементи бароккової естетики. Деякі з відкритих нами його творів і є предметом дослідження даної статті.

1974 р. П. М. Жолтовський передав до Музею народної архітектури та побуту у Львові виявлену ним в околицях міста велику храмову ікону «Трійця старозавітна з гостинністю Авраама». Нещодавно вона розкрита в реставраційній майстерні музею [1]. Спроба визначити місце пам'ятки в історії українського живопису XVII ст. привела до включення її в коло творів Миколи Петрахновича.

Фольклорно-наївна святкова урочистість, монументальність образного вирішення, насиченість контрастних кольорів, золотий орнамент тисненого тла споріднюють ікону з кращими творами бойківського живопису XVI ст.[2] і з репрезентативністю стилю львівських іконописців першої половини XVII ст. Ширина й розкованість у розташуванні зображень на площині дошки, дещо приземкуваті постаті, тип яких легко запам'ятовується — з великими головами і спадистими плечима, з не дуже вміло, але виразно переданими рухами рук,— сповнені доброзичливості й гідності великоокі округлі лики «Трійці» повторюють характерні риси персонажів датованого 1638 р. деісусного ряду з Великих Грибовичів, створеного Петрахновичем для львівської Успенської церкви [3]. Лик середнього ангела «Трійці» майже без змін відтворює риси пристоячої Богоматері грибо-

© Н. В. Шамардіна, 1991

вицького моління, голова Авраама аналогічна зображенню апостола Петра колишнього успенського ансамблю. Так само, як у деісусному ряді, де постаті апостолів зображено на тлі їх мучеництва й смерті [4], а Христа — з піднесеними в благословенні обома руками в оточенні херувимів-«путті» [5], головною своєрідністю нововідкритої «Трійці» є нетрадиційна для русько-візантійської іконографії композиція.

В однойменних українських іконах XVII ст. і ранішого часу звичайно зберігалася давня композиція з сидячими біля столу благословляючими ангелами, центральний з яких відрізнявся більшим масштабом або розгорнутими крилами. Навіть рубльовський тип «Трійці», відомий галицьким художникам з кінця XV ст.,[6] не прижився в українському мистецтві, мабуть, тому, що сприймався як незвично новаторський. У «Трійці» з Музею народної архітектури ангели зображені біля накритого столу під темною кроною «дуба» асиметрично. Один з них стоїть, спираючись на довгий посох. Обличчя ангелів звернені до Авраама, що клячить праворуч від них і, всупереч візантійській традиції, зображений в тому ж масштабі, що й ангели. Руки ангелів розкриті не в благословляючому, а швидше в ораторському жесті. З напіввідчинених дверей трьохповерхової фахверкової будівлі видно постать Сари в одязі української міщанки.

Пошук джерела композиційної схеми нововідкритої «Трійці» привів до гравюри з видання Герарда де Йоде 1586 р., використаного, можливо, як вважає В. І. Свєнціцька, і при створенні деісуса з Великих Грибовичів [7]. Щоправда, на відміну від горизонтального формату гравюри, «Трійця» Петрахновича переведена у вертикальний і дзеркально обернена. Це зорово надає більшої стрімкості й пружності композиційній діагоналі, що мовби проходить через центри німбів ангелів. Використовуючи композиційне рішення нідерландського майстра попереднього століття, Петрахнович, який працював в епоху уже сформованого у Західній Європі барокко, не міг не піддатися впливу його естетики. Звідси перебільшена динаміка, колористичні ефекти, трактовані ним, однак, у манері, співзвучній декоративності традиційного народного мистецтва. Навіть звертаючись до західноєвропейських маньєристичних зразків, Петрахнович залишається перш за все галицьким іконописцем. Динамізм його композиції виявляється суто зовнішнім, побудованим на ефектному розташуванні виразних силуетів крилатих постатей, однаково повернутих на три чверті. Рух не є їх функцією, він привнесений ззовні.

При помітному прагненні художника до модифікованого зображення ликів для ікони характерний єдиний, дуже специфічний тип облич: вони пластично й живо написані, округлими мазками олійних фарб. Як відзначалося вище, цей тип легко впізнається в персонажах деісусного ряду Успенської церкви, а також у деяких іконах, пов'язаних з успенським іконостасом 1630 р., виконаних, імовірно, Петрахновичем разом з іншими малярами майстерні Федора Сеньковича [8]. До них належить і велика храмова ікона «Різдво Богородиці», яка знаходиться в Грибовичах і приписується Петрахновичу [9]. Крім типажу, «Різдво Богородиці» й «Трійцю» зближує й повторювана в обох творах композиційна деталь: невеличка жіноча постать, що виходить із-за прочинених дверей у глибині зображеного простору. У «Різдві Богородиці» ця жінка звернена до старої служниці першого плану, що створює враження композиційної діагоналі, яка спрямовує погляд глядача в середину вибудуваної художником «сценічної коробки». Ідея діагоналі, здатної концентрувати динамізм ком-

позиції, притаманна естетичній думці європейського барокко. Саме вона лежить в основі формального вирішення і «Різдва Богородиці», і «Трійці». Очевидно, Петрахновича особливо вабила невластива українському іконопису з його прагненням до гармонійної врівноваженості несподівана гострота нового композиційного засобу [10].

На підставі сказаного можна зробити висновок, що нововідкрита «Трійця» за своїми характерними особливостями близька до творів Петрахновича раннього періоду — «Різдва Богородиці», створеного близько 1630 р., та апостольського ряду успенського іконостаса 1637—1638 рр.— і водночас демонструє нову грань його творчості.

З приписуваної Петрахновичу живописної спадщини, пов'язаної з львівською Успенською церквою, поки що реставровані й доступні для вивчення лише сцени «Страстей Христових». Змонтовані у два поліптихи, вони знаходяться в інтер'єрі церкви. Серед 20 сцен — три дуже пізнього походження, ще три, мабуть, мають своїм початком празничний ряд іконостаса Сеньковича (близько 1630 р.) [11] з доробками після пожежі, виконаними його «малярчиками», в решті ж 14 можна визначити більшу чи меншу участь Миколи Петрахновича [12]. У документах про витрати Ставропігійського братства за 1666 р. згадується про 4 злотих, виплачених «панові Миколаю» за «7 штучок малюваних страстей і від 6 ангелів» [13]. Можливо, робота велася етапами: в протоколах братства протягом 50—60-х років зафіксовані неодноразові виплати «пану Миколаю, малярові» [14].

Стилістика страсних сцен Петрахновича зумовлена, вірогідно, їх призначенням для верхнього ряду іконостаса. Контур у сценах погрублений, кольори насичені й контрастні, кількість їх вкрай обмежена. Постаті зображено у виразних, легко прочитуваних рухах. Драматизм ситуацій передано напруженою та спрощеною мімікою — обличчя з виразними рисами й величезними підкресленими очима. Ця специфічність образотворчої мови страсних сцен ставить їх на окреме місце в художній спадщині майстра і до певної міри звужує можливості вважати «Страсті» єдиним доступним і достовірним еталоном творчості Миколи Петрахновича.

Іконографічне багатство «Страстей», які не повторюють композицій, відомих в українському іконописі з XV ст., дозволяє і в цьому випадку вбачати звернення художника до такого випробуваного ним джерела, як західноєвропейська гравюра [15]. Проведені останнім часом І. Л. Бусевою-Давидовою та Н. О. В'юєвою дослідження західноєвропейської гравюри як одного з джерел російського іконопису XVII ст. [16] дали змогу конкретніше визначити й джерела «Страстей» Петрахновича. Крім використовуваних і раніше альбома Герарда де Йоде та Євангелія Наталіса Петрахнович брав, мабуть, до уваги одне з видань Піскатора, а також гравюри лицьових страстей українського, як гадає І. Л. Бусева-Давидова, можливо львівського, майстра [17]. Деякі композиції, запозичені з гравюр, художник доповнює, перегруповує («Христос перед Пілатом»). У сцену «Поцілунок Іуди» він вводить динамічний епізод сутички воїнів, експресія якого багато в чому навіяна не лише творами західноєвропейського, у тому числі й готичного, мистецтва, а й, можливо, кривавими подіями національно-визвольної війни середини XVII ст. До ряду композицій, які є, ймовірно, плодом творчості самого Петрахновича, не вдалося знайти графічних прототипів. Одна з таких сцен зображує Христа серед апостолів. Він спрямував суворий погляд на глядача і благословляє обома руками.




М. Петрахнович. Христос благословляє. Ікона з циклу «Страсті Христові». Фрагмент.

Саме ця сцена, точніше, її центральне зображення послужило ключем до атрибуції цілого ланцюжка невідомих раніше творів Петрахновича. Особливо цікавими видаються два з них, що походять із найграндіознішого й найзагадковішого львівського живописного ансамблю XVII ст.— іконостаса П'ятницької церкви в колишньому Краківському передмісті. Навіть час створення цього іконостаса досі залишається спірним. Традиційно його пов'язують з 1644 р., про який згадано в написі на оновленому в тому році фасаді церкви. В. С. Вуйцик датує іконостас 30-ми роками XVII ст.[18], В. А. Овсійчук — 1600—1610 рр. [19] Фігурує ще й 1587 р. Цю дату виявлено на звороті намісної ікони «Пантократор» [20]. Авторство цього ансамблю дослідники намагалися при цілковитій відсутності документальних даних приписати львівським живописцям різних поколінь: Лаврентію Пухалу, відомому своїм співробітництвом у 70-ті роки XVI ст. з Іваном Федоровим; Федору Сеньковичу як найавторитетнішому живописцю наступного покоління [21]; членам сім'ї Корунків [22], про яких згадано в архівних матеріалах у 10—60-ті роки XVII ст.[23] Аналізуючи частково розкриту «Одигітрію» в ріст 1635 р. роботи Петрахновича, яка знаходилася над входом до львівської Успенської церкви, а сьогодні зберігається у Львівському музеї українського мистецтва [24], П. М. Жолтовський зауважив близькість її з великою наміс-



М. Петрахнович. Богородиця Одигітрія. Намісна ікона п'ятницького іконостаса.



М. Петрахнович. Христос Пантократор. Намісна ікона п'ятницького іконостаса.

ною іконою «Одигітрії» п'ятницького іконостаса та припустив участь Миколи Петрахновича в її створенні [25].

Проведений нами аналіз іншого твору Петрахновича — страсних сцен із поліптиху Успенської церкви — привів до того самого висновку. Йдеться про практично цілковиту ідентичність зображень Христа в згаданій сцені з апостолами із страсного циклу і в великій намісній іконі «Пантократор», яка є парною до «Одигітрії» п'ятницького іконостаса, що привернула увагу П. М. Жолтовського. Таким чином, автором обох намісних ікон п'ятницького іконостаса слід вважати Миколу Петрахновича.

Художні якості творів, що їх відносимо до спадщини Петрахновича, свідчать про нього як про майстра великих монументальних форм. Він тяжіє до зображення простого і ясного душевного стану своїх персонажів, до ширини й чіткості образного вирішення, що близькі глибоко народному національно-фольклорному світосприйманню. Особливо приваблює чарівністю зрілості, величної гідності, діяльної доброти образ, створений Петрахновичем в іконі «Одигітрія» [26]. Можна сказати, що ці твори ще більшою мірою, ніж усе зроблене Петрахновичем раніше, зафіксували етнопсихологічний портрет українців того часу.

Ці атрибуції не тільки доповнюють наші відомості про творчість визначного українського живописця, а й дозволяють взятися за вирішення комплексу питань, пов'язаних з перлиною україн-

ського мистецтва XVII ст.— п'ятницьким іконостасом. Зрозуміло, його датування не відступатиме далеко від часу створення «Страстей», тобто 60-х років XVII ст. Ця досить пізня, порівняно з пропонованими раніше, дата не протирічить закономірному припущенню про поступове довершення обновленого на кошти молдавського воєводи храму, парафіяни якого навряд чи змогли б звести такий величний живописний ансамбль за короткий період. Варто згадати, що на відміну від П'ятницької Успенська церква, яка знаходилась у межах міських укріплень і об'єднувала досить заможних міщан, будувалася на пожертви молдавських господарів понад 30 років; іконостас її, кошти на який збирали десятиліттями (враховуючи й «милостиню» російського царя та молдавського господаря), також створювався впродовж багатьох років.

Тут з'явилася можливість торкнутися і безпосередньо портретної творчості Миколи Петрахновича. Жодного документального свідчення щодо цього не збереглося, але сумніватися в портретній практиці Петрахновича не доводиться. Адже в 1666 р. його було обрано головою львівського живописного цеху [27], а згідно з цеховим статутом, що його затвердив король у 1596 р., члени цеху повинні були вміти написати крім багатофігурних композицій — «Розп'яття з розбійниками», «баталії», «полювання» — і «контерфет на повний зріст людини», тобто портрет [28].

На нашу думку, одним із ранніх портретів у творчості майстра можна вважати зображення видатного церковного й культурного діяча першої половини XVII ст. Петра Могили. Маємо на увазі мініатюру, на якій представлено Іоанна Златоуста, у розкішно ілюмінованому рукописному Служебнику 1632 р., що колись належав Петру Могилі, а сьогодні зберігається у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського АН УРСР [29]. В українському мистецтвознавстві вже усталилося цілком імовірне припущення щодо її портретного характеру, а саме щодо зображення тут в особі Іоанна Златоуста самого Петра Могили [30]. П. М. Жолтовський, не сумніваючись у київському походженні Служебника, вказував на дивну близькість його мініатюр до творів львівської художньої школи [31].

Порівняння цієї мініатюри з творами Петрахновича раннього періоду свідчить, на наш погляд, про руку одного й того самого майстра. Це особливо стає очевидним при зіставленні її з іконами апостолів грибовицького деісусного ряду 1637—1638 рр.: цілком співзвучні для них принципи композиційної побудови зображення, масштаб, пропорції та силует постаті, специфіка трактування об'ємної форми. Надто близьким здається зображення апостола Павла, хоч його психологічна навантаженість зовсім інша. Вражає подібність облич Іоанна Златоуста й одного з апостолів «Тайної вечері» — ікони, що походить із празничного ряду грибовицького (успенського) іконостаса, котрий, як можна припускати, знаходився до 1632 р. в майстерні Сеньковича — Петрахновича [32]. Доцільно відзначити також буквальний збіг з мініатюрою деталей орнаменту на одежах Одигітрії та Пантократора в намісних іконах п'ятницького іконостаса. Кольорова гама мініатюри, побудована на дзвінкому поєднанні золотистого з малиновим, блакитним і зеленим, перегукується з колоритом нововідкритої «Трійці». Помітна подібність і в живописному вирішенні нижньої частини композиції, яка відповідає іконному «поземові». Для мініатюри характерна та міра переплетення галицької іконописної традиції з елементами західноєвропейської художньої культури [33], котра властива саме творчості Миколи Петрахновича.



М. Петрахнович. Тайна вечеря. Ікона з грибовицького (успенського) іконостаса. Фрагмент.

Не піддаючи сумніву портретну майстерність Петрахновича, дослідники в різний час висловлювали судження, що серед його моделей були особи, так чи інакше зв'язані з діяльністю Ставропігійського братства Успенської церкви [34], що з ним понад 30 років співпрацював художник. Логічно, на нашу думку, припустити, що між портретованими Петрахновичем був і Петро Могила, якого багато що зв'язувало з львівською Ставропігією. Походив він з роду господарів Молдавії і Волощини, які впродовж десятиліть матеріально підтримували братство і практично повністю фінансували будівництво Успенської (Волоської, як її ще називають) церкви.

Відомо, що Петро Могила вчився спершу у львівській братській школі, а завершував освіту в університетах Західної Європи. Саме у львівській Успенській церкві, на той час однієї з найбільших діючих православних церков на Україні, він прийняв у 1632 р. сан київського та галицького митрополита. З тієї нагоди, як зрештою і давніше, в пору, коли від 1627 р. був києво-печерським архімандритом, Петрові Могилі присвячували пишні панегірики,

видавані навіть з ритованими ілюстраціями символічного та умовно портретного характеру [35]. Композиційна перевантаженість і бароккова багатомовність тих хвальних опусів не заступають щирого визнання видатних заслуг активного поборника православ'я, що переживало тяжкі часи, а також освіти на Україні. Можливо, стимулом для створення ймовірного портрета Петра Могили у Служебнику 1632 р. стали аналогічні інтенції замовника чи самого художника [36].

Останнім власником Служебника до того, як його передано Софійському соборові у Києві, був Петро Могила. Це давало підстави дослідникам пов'язувати створення Служебника з київським культурним осередком [37]. Однак, як випливає з тексту на титульному аркуші, замовив цей фоліант, гідний вищого архієрея, писареві Лаврентію Яцковичу якийсь Іван Боярський. Як вияснили нещодавно І. З. Мицько та В. С. Александрович, був він львів'янином і на той час готувався до прийняття сану перемиського єпископа. В його заповіті згадано, що цей Служебник він передав Петру Могилі на тимчасове користування [38].

Про участь Миколи Петрахновича в художньому оформленні кодексу можна здогадуватися, беручи до уваги й відомості про сім'ю Івана Боярського. Його батько, Василь Боярський, був тоді священиком львівської Успенської церкви, над обгорілим іконостасом якої продовжували працювати «малярчики» майстерні померлого в 1631 р. Федора Сеньковича. Відомо, що Петрахнович успадкував цю майстерню, отже, й замовлення братства.

Мініатюри Служебника виконані, ймовірно, трьома художниками [39], що різнилися професійним рівнем і естетичною орієнтацією. Перший — автор зображень на титульному аркуші — відзначається явним і органічно засвоєним наслідуванням західноєвропейської іконографії та живописної манери. Другий — автор зображень Василія Великого і Григорія Двоєслова в ріст — чітко продовжував традиції галицького іконопису і львівської книжкової гравюри початку XVII ст. [40] Саме третій виконав зображення Іоанна Златоуста на фоні ландшафту. На відміну від композицій з Василієм та Григорієм, вписаних в орнаментальні ренесансного характеру рамки, що підкреслює їх зв'язок з книжковою гравюрою, ця мініатюра більше нагадує самостійний станковий твір. Постать Іоанна Златоуста показана не повністю в фас, а в легкому, ледь накресленому повороті, що в поєднанні з різко скошеним на глядача поглядом вносить у композицію ілюзію невимушеного руху. Цей засіб своєрідного контрапункту, властивий творчості Петрахновича, дозволив йому обминути статуарність і симетрію.

Розумне обличчя з тяжкуватими рисами і вельми індивідуальним виразом водночас рішучості й лагідності далеке від аскетизму й покори, що притаманні зображенням візантійського проповідника. Характерною особливістю цієї незвичайної мініатюри є демонстративний відступ від іконографії Іоанна Златоуста, яка була прийнята в православному мистецтві, в тому числі в оформленні українських друкованих служебників XVII—XVIII ст. [41] Якщо врахувати високий професійний рівень виконання, що виключає випадкове порушення традиції, то єдиним прийнятним поясненням цього явища можна вважати бажання замовника відобразити в особі прославленого візантійського ієрарха конкретну людину, достоїнства якої могли бути уподібнені заслугам перед православною церквою автора греко-східної літургії. Відзначена в свій час П. М. Поповим переконлива фізіогномічна подібність персонажа мініатюри з достовірними портретними зображен-

ними Петра Могили[42] в поєднанні з відомими фактами палкого визнання сучасниками митрополита його численних заслуг перед православ'ям на Україні дозволяють з великим ступенем вірогідності бачити його портрет і в цьому чудовому пам'ятнику мистецтва.

Без сумніву, обома провідними авторами мініатюр Служебника — титульного аркуша та, хоч і меншою мірою, зображення Іоанна Златоуста — були засвоєні й активно впроваджені загальні тенденції і художні засоби західноєвропейського барокко[43].

Нововідкриті твори Миколи Петрахновича дозволяють твердити, що його творчість визначає наступний етап у розвитку львівського живопису після ренесансного, пов'язаного з ім'ям Федора Сеньковича. Для цього нового етапу характерне прагнення до великої форми, живописного монументалізму, заснованого на традиціях естетики барокко, але трансформованих на місцевому грунті з врахуванням традицій українського мистецтва. Цілеспрямованість такого процесу в духовному житті українського суспільства ще на початку XVII ст. знайшла відображення в «Палінодії» Захарії Копистенського: «И мы, россове, если для наук в краи немецкие удаемося ... з расторопностью еднак сметье откидуемо, а зерно беремо, уголе зоставуемо, а золото выймуемо»[44].

Специфіка нового стилю українського живопису в XVII ст. була зумовлена гострою соціальною і національно-визвольною боротьбою українців Речі Посполитої, яка велась і в формах конфесійного протистояння. Своєрідність творчості Миколи Петрахновича полягає, треба думати, у свідомому відборі елементів західної, в тому числі барокової, культури та органічному поєднанні їх з високою традицією церковного православного мистецтва і з ідеєю національної самобутності. Надзвичайно важливою видається та обставина, що в кращих творах Петрахновича, як і інших художників того часу, риси інтернаціонального в своїй основі європейського стилю, яким, безумовно, є барокко, служать формуванню глибоко оригінального, суто національного мистецтва.

О. Ф. СИДОР

# БАРОККО В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСУ

В українському живопису порівняно з літературою, архітектурою, графікою бароккові стильові ознаки з'являються дещо пізніше. Слушною є думка про середину XVII ст. як про нижню хронологічну межу живопису українського барокко і про намісний ряд в іконостасі рогатинської церкви св. Духа як про один з його найпереконливіших прикладів. Зокрема, хрестоматійним зразком у цьому відношенні служить образ архангела Михаїла з лівих (північних) дияконських дверей цього ансамблю, де відчутно проступають і зовнішні, формально-пластичні прийоми художнього вислову: динамічна композиційна побудова, неспокійна рухлива поза архангела, соковитий мажорний колорит, золочене тло, насичене різьбленими в левкасі орнаментальними мотивами[1]. Вказані риси чи не найбільше узгоджуються з класичними особливостями європейського бароккового живопису[2]. Стосовно українського живопису показовішою і суттєвішою є якісна зміна внутрішньої характеристики художнього

© О. Ф. Сидор, 1991

образу порівняно з попередніми періодами еволюції цього виду мистецтва на Україні. Ця зміна була викликана новим розумінням завдань мистецтва на тогочасному етапі.

Окремі спроби переосмислення художнього образу спостерігаються в українському живопису вже в першій половині XVII ст.— як відображення суспільно-політичних та історико-культурних передумов формування того духовного клімату, породженням якого став і живопис українського барокко. Визначальними серед цих передумов були, з одного боку, наростання національно-визвольної боротьби, увінчаної війною 1648—1654 рр., з другого — загальне піднесення культури. В прискоренні процесу формування українського барокко в архітектурі велику роль відіграли численні будівничі-іноземці, що працювали на Україні. Книжкова графіка, з'явившись тут одночасно з книгодрукуванням наприкінці XVI ст., від початку обслуговувалась художниками-українцями, але й вони багато в чому орієнтувалися на вже значний досвід у цій галузі своїх західних колег. Де в чому подібна ситуація склалася й у скульптурі, яка як вид мистецтва не мала офіційної підтримки православної церкви, хоча в середовищі народних майстрів різьблена у дереві пластика існувала й розвивалась.

На відміну від цих видів мистецтва живопис на українських землях мав багатовікові традиції, внаслідок чого уповільнювались його стилістичні зміни. Слід зауважити, що йдеться передусім про живопис, пов'язаний з потребами релігійного культу. Незважаючи на те що в українському живописі XVII—XVIII ст. значного рівня досяг портрет, були відомі краєвид, натюрморт, зачатки інших жанрів, визначальним залишався іконопис, що вбирав у себе набутки різних жанрів. Найповніше у ньому віддзеркалилися творчі принципи висопрофесійних митців і народно-естетичні ідеали, а також ті тенденції в розвитку живопису, що містилися між цими двома його руслами.

Очевидно, з огляду на вказані причини в українському барокковому живопису в більшості випадків візуальні, формально-пластичні прийоми художньої мови не уподібнились до тих, які традиційно пов'язуються із творами барокко західноєвропейського зразка. Тому не можна механічно переносити критерії оцінки його на український живопис другої половини XVII — першої половини XVIII ст. Як і будь-якій європейській національній мистецькій школі, українській школі живопису притаманні свої особливості, зумовлені об'єктивними обставинами розвитку. Впродовж століть вона виробила ознаки, які, незважаючи на аналогії в мистецтві інших країн, надають неповторності не просто її загальному характерові, але позначаються на стилях, у тому числі й на стилі барокко.

Твори, що належали до магістрального напряму українського живопису XVII—XVIII ст., завжди були сповнені гуманістичної значимості, прагнення утвердити істинно людські цінності. А простежувана від середини XVII ст. зміна формальних ознак ще більшою мірою унаочнювала й посилювала ці цінності. Оскільки канони візантійської традиції унеможливлювали втілення важливих життєвих вражень, багатоманітності людських характерів, художники звертаються до ренесансних тенденцій, що знайшло вияв у багатьох пам'ятках [3]. У них у вигляді небожителів часто представлені реальні люди в конкретному оточенні. Природно, що подібні зміни супроводжувались компромісами, що, однак, не зменшувало їх значення. Сприйнявши антропоцентричні ідеї Ренесансу, українські художники впродовж першої половини XVII ст. створювали цілісні, класично ясні

характери. Їм властивий переважно споглядальний тип особистості, що нерідко контрастував із окремими сповненими динаміки та драматизму традиційними персонажами і сюжетами.

Дальший крок в естетичному осмисленні людини та довколишнього світу належить митцям другої половини XVII—XVIII ст. Цей час позначений розквітом барокко в ряді європейських країн, здобутки якого були відомі й на Україні. Ця обставина разом із сприятливою суспільно-політичною обстановкою на українських землях та породженими нею аналогічними процесами в інших галузях культури спричинилася до значної естетичної переорієнтації художників. Вони прагнули втілити постійну змінність зовнішнього світу, а головне, багатство й динаміку духовного світу людини.

Після завершення визвольної війни 1648—1654 рр. західні землі України ввійшли в склад Польщі. Незважаючи на загострення ідеологічної боротьби, наступ реакції та посилення шляхетського гніту, розвиток українського мистецтва на цій території не припинявся. Його майстрів продовжували творчо надихати недавні героїчні події всенародної боротьби. Возз'єднана з Росією східна частина України здобула на деякий час більш сприятливі умови для поступу економіки та культури. Існуючі контакти між обома регіонами сприяли взаємообміну художніми досягненнями і формуванню спільних тенденцій у розвитку мистецтва, зокрема живопису. Реалізація цих тенденцій на території Галичини чи Наддніпрянщини набувала місцевих форм. Відмінність у художній мові була зумовлена передусім загальною атмосферою, що панувала на Лівобережній та Правобережній Україні. Російський царизм змушений був напочатку якоюсь мірою дотримуватись підписаних із Б. Хмельницьким угод і дозволити на Придніпров'ї хоч би куцу



Св. Іоанн Милостивий. Ікона з с. Бугрин Ровенської обл.

автономію. Навіть таке обмежене відновлення української державності стимулювало спалах життєствердження, відгомін якого знаходимо в бароккову за характером, динамічному й радісно-оптимістичному місцевому живописі. Не



Архангел Михаїл зі сценами діянь.
Ікона з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі.

можна забувати й тієї обставини, що церковна організація на східноукраїнських землях, навіть прийнявши зверхність московського патріарха, не одразу відчула на собі жорстку централізовану регламентацію в усіх сферах діяльності. Зокрема, релігійний живопис продовжував власні традиції і тому логічно підійшов до бароккової стилістики.

На Правобережжі постійний опір спробам денаціоналізації та покатоличення українського населення зумовив звернення митців до тих традицій духовної й матеріальної культури, які б утверджували національну самобутність. Серед них і давні традиції українського іконопису, які більшою мірою, аніж на Лівобережжі, наявні в західноукраїнському бароккову живописі, стриманішому і щодо характеристики персонажів, і щодо композиційного та колористичного вирішення.

Починаючи з середини XVII ст. не останню роль у розвитку мистецтва відіграють зусилля, спрямовані на відбудову зруйнованих храмів, на їх оздоблення, насамперед іконостасами. Вони збагачуються новими сюжетами й навіть цілими циклами, канонічні ж композиційні схеми трактуються по-новому, і не лише відносно іконографічних нововведень. Міняються й деякі технічні прийоми живопису. Площинно-лінеарний контурний узор і символічно-умовне зіставлення колірних плям на іконі дедалі частіше поєднуються, а то й цілком замінюються об'ємним ліпленням форми, відтворенням глибини просторових планів. Вирішення таких завдань значною мірою уможливилось завдяки застосуванню олійних фарб, які в цей період комбінувалися із звичною темперою. Найчастіше темперою виконували перший етап роботи, а для завершальної промальовки з тонкими лесуваннями використовували олію, зображальні можливості якої збагачували живописну фактуру ікони, підкреслювали пластичну та психологічну виразність дійових осіб.

Свідчення Павла Алеппського про барокковий вигляд українських іконостасів середини XVII ст.[4] ілюструє іконостас церкви св. Духа в Рогатині. Зведений 1650 р. зусиллями місцевого братства [5], він своєю архітектонікою ще продовжує традиції ренесансних іконостасів, а його енергійне різьблення, що створює активні світлотіньові перепади, вже виконане в стилі барокко [6]. Подібне явище, дуже типове для України, дозволило М. Драгану твердити, що «наше відродження не завжди має чистоту ренесансних форм, і запас їх досить обмежений» [7]. Варто згадати у

цьому зв'язку й зауваження швейцарського вченого П. Мейєра, що «це деколи негармонійне поєднання може бути в деталях представлене з таким талантом, силою й свіжістю, що з нього постають твори мистецтва найвищого гатунку, тоді як декотрі твори з ознаками чистоти стилю можуть справляти слабке враження» [8].

У рогатинському іконостасі бароккови́й характер має не лише стилістика різьби. Тут чи не вперше проступають риси барокко і в окремих іконах, передусім намісного ряду. Створений на кошти братства, тобто вихідців із середніх верств суспільства, іконостас, безперечно, відповідав їх смакам. В цих іконах убачаються намагання розкрити внутрішній світ людей, поданих у динаміці. Українські художники нагромадили великий досвід у зображенні небожителів у людській подобі, що полегшувало їх завдання на новому, барокковому етапі розвитку українського живопису.

Отже, хронологічно першим зразком стилістично зрілих барокових живописних творів на Україні служать ікони намісного ряду рогатинського іконостаса. До них можна додати низку інших ікон середини XVII ст., зокрема ікону «Архангел Михаїл зі сценами діянь» із намісного ряду Хрестовоздвиженської церкви Дрогобича, створену, очевидно, одним із майстрів вишенського * малярського осередку. Для неї характерні таке ж, як і для рогатинських ікон, глибоке обрамлення з різьбою, насичене орнаментальними мотивами гравійоване золочене тло, такий же життєрадісний образ архангела. Динамічності фігури майстер досягає завдяки пожвавленому виразові обличчя архангела, легкому розворотові корпусу вліво, а голови вправо, при цьому погляд спрямований на глядача, завдяки злегка розведеним рукам і ніби готовим зметнутися вгору розкішним крилам, завдяки складкам плаща, відхиленим управо.

Ці самі риси притаманні шести віртуозно намальованим мініатюрним сценам діянь Михаїла. Вони вільно вкомпоновані у позем і захоплюють експресією і точною спостереженістю побутових знарядь праці, наприклад прялки, за якою сидить Єва, чи мотики в руках Адама. Така композиційна побудова ікони, значною мірою продовжуючи принципи творчості народних майстрів, відображає досить характерну для культури того часу, й для української барокової зокрема, тенденцію до оповідності. Як писав І. Франко, «сімнадцятий вік був у нас загалом героїчним часом, а тим самим і часом, коли люди, самі переживаючи найрізноманітніші пригоди, любувалися в оповіданнях таких пригод» [9]. В образотворчому мистецтві одним із виявів барокового прагнення ускладнити форму та рух, у тому числі й сюжетний, і стала оповідність. Приміром, видані 1625 р. в Києво-Печерській друкарні «Акафісти» містили 18 ілюстрацій з 18 дошок, а надруковані там через півстоліття, в 1674 р., вони були оздоблені вже 150 гравюрами зі 135 дошок.

Подібне сюжетно-тематичне збагачення українського живопису епохи барокко значною мірою можна пояснити словами Д. С. Лихачова, що «реальне спостереження дуже часто проявляється у творах образотворчого мистецтва не безпосередньо, а через літературне першоджерело, через сюжет, що уже був відображений в писемності. Воно підпорядковане слову...» [10]. Однак навіть у такому випадку літературне першоджерело (у нашому контексті тексти богословського характеру), будучи лише спонукальним мотивом, підлягало творчій трансформації.

Внаслідок розквіту мистецтва української друкованої книги та її значного

поширення з середини XVII ст. спостерігається запозичення майстрами іконопису окремих композиційних рішень з гравюр. Наприклад, майже до подробиць повторено композицію «Явління Христа Александрійському патріархові Петру» з гравюри «Тріоді квітної» 1631 р. (Києво-Печерська друкарня) на іконі із с. Баличі на Львівщині (Львівський музей українського мистецтва — далі ЛМУМ), а композицію гравюри Никодима Зубрицького «Явління св. Миколи цареві Костянтину» з «Акафістів» 1699 р. (Львівська братська друкарня) — на іконі із с. Великі Голосковичі біля Львова (ЛМУМ).

Аналогічні приклади можна продовжити, але для нас суттєвіше те, що поширюються іконографічні зразки, котрі є відбиттям бароккової алегоричності та відзначаються ускладнено-символічним змістом. Такий, зокрема, сюжет «Христос — виноградна лоза», широке розповсюдження якого в кінці XVII—XVIII ст., напевно, викликане появою гравюр у львівських виданнях «Акафістів» 1674 р., «Служебника» 1691 р. та «Акафістів» 1699 р. (дві останні гравюри роботи Никодима Зубрицького) [11]. Щоправда, композицію «Христос — виноградна лоза» бачив серед стінопису Київського братського монастиря ще Павло Алеппський у середині XVII ст.[12] Його свідчення важливе тим, що пов'язане з Києвом, якому належить особлива роль у становленні українського барокко в архітектурі, графіці [13], живописі з огляду на тогочасні обставини суспільно-політичного та історико-культурного життя [14]. Охопивши літературу [15], бароккові тенденції дуже швидко виявляються і в гравюрі [16] у вигляді символів та алегорій. Прикладом тут можуть слугувати титульні аркуші й ілюстрації книг Лазаря Барановича «Меч духовний» (1666, Києво-Печерська друкарня) і «Труби словес проповідних...» (1674, там же) [17]. Програма цих ускладнених композицій була запропонована, очевидно, самим Лазарем Барановичем — помітним представником української бароккової культури.

У Києві зберігся яскравий взірець такого відгалуження «вченого» живопису українського барокко — іконостас Софійського собору. Окремі ікони іконостаса насичені складними алегоріями, ажурна різьба його відзначається надзвичайною пишністю і вигадливістю, а поземельний план — розмаїттям лінійних обрисів. Але навіть і тут зберігаються життєрадісні людські образи, що є показовим для української культури другої половини XVII — першої половини XVIII ст.

Складна алегорична мова, у тонкощах не зрозуміла широкому загалу, в основному не була сприйнята українським барокковим живописом. Художників задовольняла символічність, закладена уже в самій сутності сюжетів і персонажів Святого письма. Не відступаючи від цього сюжетно-тематичного репертуару, вони разом з тим у звичних образах успішно втілюють пафос змін, що відбуваються довкола, участь у них людини та багатогранність її внутрішнього світу. А це підводило митців до бароккового вирішення композицій, до контрастного протиставлення мас, форм, рухів, до послідовного освоєння перспективи, анатомії людського тіла, до збагачення палітри.

Суттєвою ознакою цього процесу було також вироблення нового типажу релігійних персонажів. Як зауважив на початку XX ст. киянин Є. Кузьмін, «якщо в Московській Русі другої половини 17-го століття портрети все ще деколи трактуються як ікони, то в Києві у цей час відбувається скоріше протилежне — ікона перетворюється у портрет чи просто «живописне зображення» [18]. Справді, лише умовно можна назвати іконами «Пророка Даниїла» та «Св. Уляну»

(бл. 1732)[19] з іконостаса Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. У компонентах цього (та й подібних до нього) іконостаса українське бароко досягло апогею. Згадані ікони, зокрема, позначені щедрим використанням орнаментальних мотивів. Схильність до багатого орнаменту, складних форм і насиченого кольору споріднює українське професійне бароккове мистецтво з потужним пластом народної творчості, яка також дуже своєрідно й швидко переосмислила деякі естетичні принципи барокко.

Важливим засобом створення художнього образу в бароккoвому живописі є колорит. Якщо в іконі до XVII ст. звертались переважно до зіставлення локальних колірних плям, то при переході від ренесансної концепції кольору до бароккової відбувається перехід від системи координації основних кольорів, трактованих як рівноцінні, до системи розширення й більшої вишуканості вальорів, використання ширшої шкали проміжних тонів[20]. Стосовно живопису України це підтверджує творчість провідних художників епохи, таких, як Йов Кондзелевич, Василь Петранович, автори іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври чи ікон із зображеннями мучениць середини XVIII ст. з Конотопа[21].

Близькі за звучанням (хоча й виконані майстрами неоднакових обдарувань) образи спостерігаємо на багатьох збережених у різних місцевостях України іконах другої половини XVII—XVIII ст. Ця лінія розвитку тодішнього українського живопису була найбільш прогресивною і плодотворною. Водночас вона стала останньою в еволюції класичного українського іконопису як провідної галузі живопису взагалі, оскільки в подальшому релігійний живопис не займав пріоритетного місця в ієрархії видів і жанрів мистецтва на Україні.

Паралельно з художниками провідної течії українського бароккового живопису продовжували працювати іконописці консервативних переконань. Їхні роботи, не досягаючи високої одухотвореності класичних зразків давньоукраїнського живопису, виглядають архаїчними порівняно із згаданими творами, а особливо порівняно з творами майстрів, цілковито зорієнтованих на західноєвропейський живопис. І ця остання група митців не була домінуючою, хоча є відомості, що, наприклад, складові частини іконостаса, створеного в 1702—1716 рр. для Благовіщенського собору Ніжина, сприймалися не як ікони, а як картини, близькі до західного живопису[22]. В церкві с. Бісковичі біля Самбора знаходилася ікона «Благовіщення», намальована 1713 р. Василем «Медицьким малярем»[23], яка, не відзначаючись високою мистецькою вартістю, скоріше всього була інтерпретацією якоїсь композиції західного походження. Таке ж враження справляють «Зішестя св. Духа» в церкві с. Головня і «Поклоніння волхвів» у церкві с. Заболотці (обидва — на Волині).

Вирізняється ще одна, численніша група ікон, автори яких враховували веління часу, хоча й залишались більше традиціоналістами, аніж митці провідної течії. Новий зміст, нове світосприймання вони успішно суміщали з формою, що продовжувала властиву східнохристиянському регіонові, започатковану ще Візантією традицію. Але ця форма в їхній інтерпретації втрачала канонічність, і результатом був не компроміс, а переконливе повнокровне явище мистецтва, споріднене із вищезгаданою магістральною лінією українського живопису другої половини XVII—XVIII ст.

Група празничних іконок з Войнилова Івано-Франківської області (середина XVII ст., тепер у ЛМУМ) ілюструє саме таке розуміння релігійного живопису. Не випереджаючи свого часу в



Й. Кондзелевич. Апостоли Яків та Іоанн. Фрагмент іконостаса для церкви Білостоцького монастиря.

типажах і композиційних рішеннях, що переважно є традиційними, у трактуванні окремих постатей і їхніх сюжетно-психологічних стосунків, художник все-таки виділяється з-поміж рядових сучасних йому іконописців. Його ікони представляють наближену до народної творчості життєствердну, оптимістичну течію. Слід мати на увазі, що іконопис народних і напівпрофесійних майстрів також підлягав подібним стильовим змінам, звичайно, з урахуванням специфіки цієї сфери мистецької творчості.

Усвідомлено-вибіркове використання можливостей кольору, рисунка, перспективи, вивчення анатомічної будови людини відкривали перед українськими художниками XVII—XVIII ст. нові горизонти в мистецькому втіленні людського образу. Це впритул підводило їх до відтворення реального оточення, передачі ілюзії світлоповітряної перспективи, а тим самим давало змогу художнього освоєння краєвиду, і ландшафтного, й архітектурного. Яскраве свідчення тому сорочинський іконостас, ікони із Сулимівки на Полтавщині чи Березни біля Чернігова [24]. Але вони належать до вершинних явищ живопису вказаного періоду, що почався століттям раніше, в середині XVII ст. До первісних же можна віднести, приміром, пределли іконостаса церкви св. Юра в Дрогобичі, композиції «Боротьба Якова з ангелом» і «Сон Якова» із святодухівського іконостаса в Рогатині [25] чи невеликі композиції з пределл і верхньої частини вівтарів 1689 р. із с. Білий Камінь (Львівська картинна галерея) [26]. Характерно, що згадані композиції мають в іконостасах та вівтарях другорядне значення. Саме там багато що із нововведень витримувало іспит на життєздатність, щоб згодом зайняти більш престижні місця в ансамблях. Наприклад, у богородчанському іконостасі роботи Йова Кондзелевича це простежується досить виразно. Незважаючи на те що деякі складові частини іконостаса ще зберігають зовнішню форму традиційної композиції, характер створених майстром образів і формально-пластичні засоби його мистецької мови невід'ємні від епохи, в яку він жив і творив.

Йов Кондзелевич [27] посідає особливе місце в історії вітчизняного живопису окресленої епохи. Представляючи волинську школу живопису XVII—XVIII ст., він зазнав також впливу галицького іконопису (у Жовкві минула перша частина його життя) і київської мистецької традиції, на користь чого промовляють певні риси його індивідуальної живописної манери. В іконах пензля Кондзелевича, передусім бо-



Й. Кондзелевич. Св. Варвара. Фрагмент вівтаря для церкви Загорівського монастиря.



Св. Георгій-Змієборець. Волинська іконописна майстерня першої третини XVIII ст.

городчанського іконостаса, віддзеркалились типові особливості живопису українського бароккo. Голос епохи вчувається у його художницькому мисленні категоріями великого стилю (багатофігурні монументальні композиції «Успіння Богородиці», «Вознесіння Господнє» тощо; особлива масштабність навіть ліричних образів), у багатому, неоднозначному внутрішньому світі персонажів, у колориті, збагаченому півтонами, у застосуванні лаків з органічними барвниками. Водночас, звертаючись до європейського живопису, Кондзелевич відбирає лише ті його досягнення, які не заступають собою великих традицій українського середньовічного іконопису. Саме тому творчість Кондзелевича неможливо розглядати поза контекстом українського іконопису, але іконопису, що є компонентом української бароккової культури.

Художник сконденсував і творчо переосмислив здобутки західного живопису й іконопису рідних земель, а в межах останнього — і досвід різних мистецьких осередків. Вони, як і східноукраїнські мистецькі центри, зробили великий і своєрідний внесок у загальну картину живопису епохи бароккo на Україні. Майстри жовківського осередку, наприклад, були широко знані не лише в Галичині. З-поміж виконаних



Волинський іконописець 1750 р. Св. Онуфрій з с. Новосілки Волинської обл.

ними впродовж перших десятиліть XVIII ст. й уцілілих прекрасних іконостасів слід згадати ансамблі у церквах досить віддалених від Жовкви м. Бучача чи с. Скорики (тепер Підволочинського р-ну Тернопільської обл.) [28]. Суттєво доповнюють наше уявлення про живопис України XVII—XVIII ст. пам'ятки Волині [29], недавно ще маловідомі. Те саме можна сказати й про тодішній іконопис Закарпаття, який у багатьох випадках переконливо ілюструє тезу про народну й напівпрофесійну лінію розвитку живопису українського бароккo.

Бароккове мистецтво України на кінець XVII ст. було вже настільки зрілим, що впливало й на архітектуру, різьбу, живопис сусідніх країн, зокрема Сербії та Росії, де тоді відбувалися аналогічні процеси в галузі культури. Московські малярі останньої третини XVII ст. відходять від візантинізму іконописних традицій і формують напрям, що підготував мистецтво Петровської епохи. Для них стає характерним об'ємне трактування ликів та фігур святих, використання гравюри як іконографічного джерела, темпери з подальшими лесуваннями олійними фарбами [30]. Як свідчить В. Брюсова, «іконопис цього кола виявляє подібність до українського живопису кінця століття, пронизаного світським світосприйняттям» [31].

Зміцненню зв'язків України з багатьма регіонами Росії та з Балканами сприяла, зокрема, та обставина, що вихованці Київської академії займали там різні церковні посади. Це було, наприклад, однією з передумов «потужного мистецького потоку, що йшов у Сибір з України в 17—18 ст.» [32]. Зведена в 1697—1719 рр. в Нижньому Новгороді церква Собору Богородиці не лише завершена «по-українськи» [33] зорієнтованими по сторонах світу главками, але і її розкішний різьблений іконостас [34] демонструє очевидну залежність чи орієнтацію на українські бароккові іконостаси. Те саме можна сказати і про іконостас Успенського собору в Рязані, збудованого в 1693—1699 рр.[35] «В Ростові Великому працював Василь Харківський, його ікони збереглися у церкві Іоанна Милостивого, українські майстри розмалювали трапезну-паперть собору Різдва Антонієва монастиря в Новгоро-

ді, прикрасили стінописом собор у Солігаличі та ін.» [36].

Вплив східноєвропейського барокко поширився і на Балкани. В Болгарії, а ще раніше в «Сербії і в сербів-переселенців у кінці XVII — на початку XVIII ст. надзвичайно популярними стають твори російської та української літератури й мистецтва, що вже несли в собі безсумнівні риси барокко» [37]. Не із світським живописом західноєвропейського зразка, а саме з іконами тих країн, де було поширене православ'я, слід порівнювати тогочасні українські ікони. Й тоді виявиться, що українським майстрам вдалося подолати, здавалось би, нездоланний бар'єр: об'єднати давні традиції іконопису з новими мистецькими формами [38].

Бароккова тенденція (нерідко вже і з окремими елементами рококо) продовжувала займати чи не провідне місце в українському живопису і впродовж другої половини XVIII ст., й одним з останніх її спалахів була творчість видатного львівського митця кінця XVIII ст. Луки Долинського. Проте вершинні досягнення живопису українського барокко належать до середини XVIII ст. За цим рубежем відбувається поступовий його занепад. Зміцнення позицій російського самодержавства та підпорядкованої йому офіційної церкви, їхнє прагнення будь-якими способами послаблювати національну самосвідомість українського народу не обминули згубним впливом й український іконопис в цілому. Він неухильно втрачав риси національного мистецтва, залишивши пам'ятки епохи барокко як одну з привабливіших сторінок у літописі українського живопису.

Д. В. СТЕПОВИК

# СИСТЕМА ТРОПІВ В УКРАЇНСЬКОМУ БАРОККО

Вже перші спроби вивчення історії українського мистецтва виявили його стильову своєрідність у XVI—XVIII ст. При зіставленні українських літературно-мистецьких творів різних видів та жанрів цієї доби найбільше впадала в око відмінність їх від творів попередньої і наступної епох. У часових межах від 80-х років XVI ст. до 90-х років XVIII ст. досить виразним було панування однієї стильової системи творення образу — чи то йдеться про полемічні трактати, чи про поезію, живопис, гравюру, архітектуру, декоративне мистецтво, чи про театр або музику. Вона, змінивши попередній не дуже тривалий, але яскравий спалах української ренесансної культури XVI ст., утверджується на цілі 200 років, щоб, вичерпавши свої можливості, поступитися місцем іншим стильовим системам — романтизмові й класицизмові.

Незважаючи на очевидну спорідненість цієї системи з європейським барокко, дослідники — з різних причин — спочатку не зважувалися вжити слово «барокко» стосовно українських явищ у літературі й мистецтві. Вивчення споріднених елементів провадилося за ознаками зовнішньої схожості, а не внутрішньої суті. А оскільки українське мистецтво XVI—XVIII ст. зовні не вкладалося в ложе ні католицького (контрреформаційного), ні протестантського барокко, то виглядало обачніше використовувати різні описові поняття типу: «козацький стиль», «своєрідна українська стилізація». Лише у другій

© Д. В. Степовик, 1991

половині XX ст., у зв'язку із загальним посиленням уваги до барокко, слово це почало поступово з'являтись і в розвідках про українську літературу та мистецтво.

І все ж термін «українське барокко» повисає в повітрі, якщо його не закріпити на міцній підпорі наукового визначення. А завдання це не з простих, якщо зважити на два моменти. Перший. Не існує точного, чітко сформульованого визначення навіть самого автохтонного барокко, тобто барокко Італії, де воно виникло і виявилося в усій своїй повноті. Ретельний опис основних ознак барокко західних зразків маємо у багатьох авторів і, може, найкращий у Генріха Вельфліна, який дуже точно визначив риси відмінності між Ренесансом і барокко[1]. Другий момент. Визначення українського барокко ускладнюється тим, що досі не було яких-небудь серйозних спроб виокремити характерні риси цього стилю у всіх видах творчості й звести їх до спільного знаменника. Це постійно спричиняє плутанину. Не знаючи ознак стилю, до явищ барокко стали зараховувати, що кому заманеться. Наведу лише один приклад. Один з авторів дає у своїй праці таку назву цілому розділові: «Формування українського барокко»[2]. Але марно шукати в цьому розділі (як і в усій цій книжці) відповіді, що складає сутність українського барокко. Як відбувалося оте «формування»? Які риси єднають, а які відрізняють українське барокко від бароккового мистецтва інших країн? Крім першої фрази розділу, слово «барокко» далі взагалі тут не фігурує.

На жаль, таке номінативне поводження з терміном «українське барокко» — не виняток у літературознавстві й мистецтвознавстві. Ніхто не завдав собі праці вияснити питання, чи було барокко усвідомленим вибором українських письменників, митців, архітекторів, чи було спонтанним явищем. Для цього потрібно уважно простудіювати трактати, полемічні твори, епістолярні й мемуарні документи XVI—XVIII ст. під кутом зору прихильності творчих людей до того чи іншого стилю. Мої особисті спостереження над безліччю творів українських митців, передусім графічних, дають підстави твердити, що українське барокко не було наслідувальним, а постало на місцевому грунті з незначним запозиченням досвіду бароккових майстрів західних країн[3]. Я також вважаю, що стиль барокко на Україні був більшою мірою результатом творчих експериментів, ніж теоретичної думки, хоч і останньої не слід применшувати. Адже багато історико-теологічних трактатів, поем, казань, діалогів (від Захарії Копистенського до Григорія Сковороди) вияскравлюють значення у творчому процесі динамічності й містеріальності, які, до речі, складають суть переважної більшості українських бароккових творів. І все ж українське барокко виникло і діставало основні імпульси розвитку не з теорії, а з практики.

Можливо, тому жоден вид (і тим більше жанр) творчості не дає нам повного, скрупульозно підібраного «пакету» бароккових рис. Кожен митець вільно вибирав ті чи інші риси, відповідні поставленому завданню. Щоб оцінити українське барокко як стильове ціле, треба звести докупи усі види творчості, утворити своєрідну панораму розмаїтого матеріалу. І лише тоді методом аналізу можна вичленити характерне для всього процесу стильоутворення.

При уважному вивченні цієї панорами, яка включає усі види творчості (від словесної до архітектурної), виділяються десять основних спільностей, частина яких збігається з рисами автохтонного барокко, а частина притаманна тільки Україні. Це обширне коло мистецьких троп; майстерне об'єднання уявного з реальним; повторення одних

і тих же елементів у різних образах; стягування різночасових і різнопросторових сюжетів в один час і простір; трактування декоративних елементів як символів або як підсилювачів основного образу; перемінне ставлення до негативних та позитивних персонажів; помірність експресивного ладу; динамічність форми; надання прикрасам особливої значущості й вибагливості; зростаюча мистецька роль різних написів [4].

До суто українських рис бароккo можна віднести 2, 4, 6 і 7 ознаки. Інші більше характеризують західні варіанти барокко, спільні для усіх шкіл, хоч у процесі творчої практики і вони наповнювалися новим значенням, відповідним українському матеріалові.

Українське барокко — один з національних варіантів світового стилю, що виник під впливом місцевих умов розвитку мистецького процесу, але водночас був зв'язаний з автохтонним барокко такими основними ознаками форми, як рух, масивність, контраст і напруження в їх оригінальних осмисленнях, доповненнях і переробках, а саме залученні найширшого кола троп, поєднанні християнських, міфологічних і реально-конкретних образів, застосуванні рефрену, полісюжетності, об'єднанні сюжетики з декором, змінюваності значень основних образів, помірності у виявленні експресивних станів, динамічності й вибагливості форми, наданні написам (афоризмам, абревіатурам) мистецького сенсу [5].

Зрозуміло, це визначення українського барокко дещо «громіздке» і багатоаспектне. Але всіляке прагнення дати інше, «компактніше», очевидно, буде однобічним, не охоплюватиме істотних нюансів розвитку барокко на українських землях. Будь-який національний варіант барокко має синкретичну природу, бо додає до значної кількості рис автохтонного барокко ще й нові,



Ангел. Фрагмент іконостаса з Галичини.

тобто ускладнює загальну стильову картину [6]. З цих причин у визначення такого різноманітного явища, як українське барокко, слід обов'язково включати всі ті риси, що складають його суть.

Питання про тропи є ключовим у визначенні такого унікального за своєю природою стилю, як барокко. Якраз за тропами — за їх добором, способом використання, частотою звернення до них — розпізнається в основному він. Якщо абстрагуватися від інших рис, то барокко можна трактувати як доведену до найвищого щабля образність. Однозначність і прямота абсолютно не су-

місні з мовою барокко. Як літературознавче поняття тропи включають у себе метафору, метонімію, алегорію, гіперболу, літоту. В мистецтвознавстві тропи — це передусім численні символи, асоціації, взагалі всілякі іносказання. Певна річ, тропи літературні й мистецькі використовувалися в усіх великих світових стилях. Але в барокко знаходимо їх повний набір і дуже інтенсивну експлуатацію. Враховуючи той факт, що майстри українського мистецтва доби барокко щедро збагатили загальновживаний корпус троп численними переносними значеннями, якими послуговувався український народ, є всі підстави вважати тропи визначальними в ряду характерних рис українського барокко.

Образотворче мистецтво, і зокрема українська графіка XVI—XVIII ст., дає багатий матеріал використання троп, аналогічних до вживаних у мистецтві слова. І це не випадково, оскільки зоровий образ чи не найближчий до словесного (як усного, так і написаного). А крім того, графіка як вид образотворчого мистецтва по-своєму «обслуговувала» мистецтво слова (у вигляді ілюстрацій до літературного тексту), тому система тропів у них схожа.

Так, метафора у графіці барокко розвивалася у тих самих чотирьох видах перенесень, що і в літературі. Ці перенесення дуже просто і водночас дуже точно сформулював ще український учений М. Довгалевський у своєму латиномовному трактаті «Hortus poeticus» («Сад поетичний»): 1. Перенесення значення з живого предмета на неживий. 2. Перенесення значення з неживого предмета на неживий. 3. Перенесення значення з живого предмета на живий. 4. Перенесення значення з неживого предмета на живий [7].

У творчій практиці українські митці застосовували усі чотири види метафори. Звичайно, система перенесень значень легше здійснюється (і краще простежується) у мистецтві слова. Навіть у побуті українці вдаються до їх найрозмаїтіших відтінків, а що вже в красному письменстві барокко — від полемічної літератури до творчості Г. Сковороди воно повниться метафорами.

Що стосується образотворчого мистецтва, то тут, певна річ, різниця у їх використанні порівняно з красним письменством не така вже й велика, але вона є (внаслідок специфіки зображення). Проте всі метафори в образотворчому мистецтві тонко обгрунтовані й образно повноцінні. Першим (із зазначених М. Довгалевським) видом метафор українські графіки послуговувалися для візуального відтворення тих предметів неживої природи, які відбивали особливості людей. Апостол Петро часто зображався поряд із скелею неначе в підтвердження слів Ісуса Христа, що він створить на скелі цій церкву, яку не здолають сили пекла. Варлаам Ясинський у добу свого митрополитства в Києві — у вигляді зорі, сонця, місяця і навіть свічі, тобто всього, що світить, є ясним. Обігруючи прізвище митрополита, митці тим самим оцінювали його діяльність як духовного і культурного провідника українського суспільства на межі XVII і XVIII ст. На гравюрах XVII ст. Києво-Печерська лавра іноді набувала вигляду лаврового вінця чи дерева (збіг назв зумовив перенесення понять).

Другий вид метафор набагато частіше зустрічається в літературі, ніж в образотворчому мистецтві. Йдеться про звичайні порівняння речей неживої природи, а такими порівняннями повниться мова кожної більш-менш образно думаючої людини. У старовинній гравюрі вони не існують в ізольованій формі, а поєднуються з іншими тропами. Наприклад, порівняння книги з рікою у книжковому знакові друкаря Івана Федорова супроводжується рядом асоціа-

тивних елементів. В іконі, мініатюрі та гравюрі одна вежа або купол, як правило, слугували метафорою цілого міста (ікони про Юрія-Змієборця, мініатюри київського Псалтиря 1397 р., ранні гравюри українських першодруків).

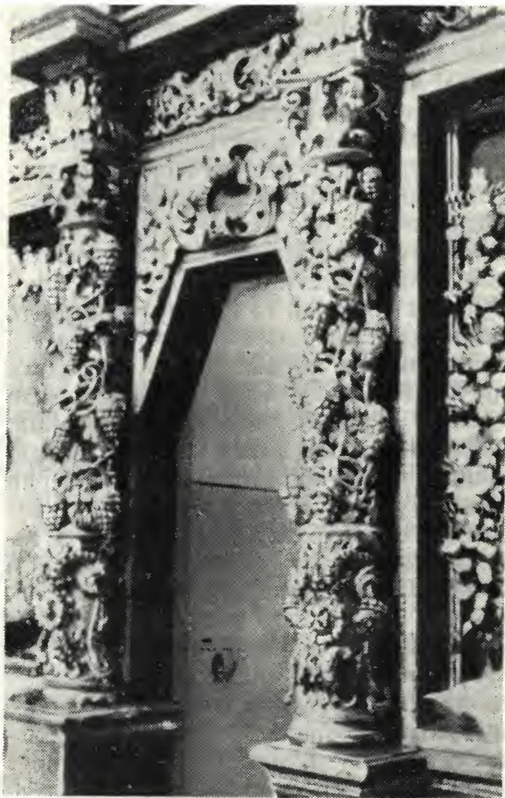
Чи не найбільш поширеним в образотворчому мистецтві барокко був третій вид метафори. «Предметом», на який переносилися ті чи інші властивості живої природи, звичайно була людина. Українське барокко зберегло цілий арсенал понять ренесансного гуманізму. Правда, гуманізм його ніколи не виходив за рамки теоцентричної ідеології (визнавалося, що «людина — міра усіх речей», але тільки як залежна від волі Бога-Творця). Тому образи бароккового мистецтва України дуже, сказати б, людиношанобливі. Людина в них прирівнюється до інших явищ живої природи. Цей вид метафор характерний для кількох жанрів живопису, графіки, скульптури (декоративної різьби іконостасів).

Деякі жанри живопису й графіки (родовідне дерево, геральдика, академічна теза) майже цілком грунтувалися на третьому виді метафор. Давні, заслужені, імениті роди зображалися у вигляді виноградного і трояндового кущів, дуба і лавра. Приміром, генеалогічні дерева Святополк-Четвертинських, Полубинських, Розумовських (у західноєвропейському мистецтві зустрічалися ще й інші дерева та кущі — кипарис, пальма, маслина). З царства Флори обиралися види, знайомі людям, улюблені ними і які мають благородні властивості. Ці властивості переносилися на певний рід і таким чином неначе облагороджували його. Особлива роль належала виноградній лозі як багатозначній метафорі [8].

Геральдика теж була наповнена «живою натурою» (орлами, левами, кіньми, а також квітами, колоссям), яка асоціювалася з певними ознаками гербоносних людей, цілих родин чи корпоративних об'єднань (виключно з державними і національними гербами). Цілком очевидно, що порівняння йде по лінії тільки позитивних прикмет, властивих звірам. Наприклад, беруться до уваги не кровожерливість левів чи орлів, а сила і сміливість, висота польоту й далекоглядність.

Академічні гравіровані й мальовані тези, багато похвальних аркушів (панегіричних рисунків та гравюр) вміщують зображення тварин або рослин як «знаків» людини, котрій аркуш мав бути вручений. Однак вони не несуть вже вузько геральдичного навантаження, складаючи лише натяк на герб. Академічна теза й образотворчий панегірик дістали в українському мистецтві барокко своєрідне переосмислення, а заодно й збагачену місцевим матеріалом метафору. Для того щоб виставити людину в приємному для неї освітленні, митці черпали для порівняння образи зі сфери народної культури, фольклору та побуту. Навіть, здавалося б, чисто декоративні обрамлення, картуші, віньєтки, букети, вазони й гірки овочів і фруктів набули змістового сенсу. Дубове листя й жолуді, грона винограду, грушки та яблука, введені у композиційні ситуації, починають відігравати роль метафор стосовно центрального живописного чи графічного образу.

Акант і виноград стають основними мотивами і в декоративній скульптурі, у тому числі в іконостасній різьбі [9]. Колишній архітектонічний іконостас України в добу барокко набирає вигляду своєрідного дерева життя, яке обвиває яруси ікон намісного, празничного, деісусного, апостольського, пророчого чинів як у греко-католицьких, так і в православних храмах. Сам іконостас, його різьба, образи — це вже не лише обрамлення, а й метафора пантеону святих, порівняння живого з живим, органічний сплав форми зі змістом, духовності з матеріальністю речей.



Мотив виноградної лози у барокковому різьбленому іконостасі. 1672. Волинь.

Четвертий вид метафор також був поширений в українському бароккo. Щоправда, він не витворив ні в літературі, ні в мистецтві такої образної і жанрової розмаїтості, як третій вид. Застосовувані теж у геральдиці, ці метафори знайшли вияв в «оживленні» гербів. Одночасно властивості предметів неживої природи приписувались людям. Приміром, зображення виробів з коштовних каменів та металів пов'язувалися із знатністю походження, багатством людей; атрибути духовної та світської влади (митри, посохи, чаші, булави, печатки, бунчуки) — з тими, хто покликаний ними володіти; космічні тіла — усміхнене сонце, місяць з людським профілем, зірки з крильцями — виступали ознаками тих чи інших людських цнот.

Завдяки всім переліченим видам метафор українське барокове мистецтво набуло нового естетичного сенсу, не знаного в попередні періоди, а його образи стали більш репрезентативними, здатними експресивно впливати на глядача.

Великого значення в українському мистецтві барокко надавалось алегорії. Цей образний засіб не є барокковим досягненням. Алегорія — ровесниця мистецької антропології, тобто початків зображення людини. Якщо в літературі алегорія — це іносказання, перенесення ознак одного предмета й поняття на інший, то в образотворчому мистецтві вона передусім постать — історична, міфічна, реальна, статуарна,— але неодмінно пов'язана з людиною. Особливість алегоричного мислення полягає в перенесенні конкретного змісту (адже образ людини завжди пов'язаний з конкретним історичним фактом, легендою чи міфом) на абстрактне поняття. Якраз користуючись засобами алегоричної ментальності, іконописці конкретизували абстрактне поняття небесних сил — у вигляді ангелів та архангелів, що виступали в людській подобі з крильцями. Ангельський та архангельський чини в іконописі (та й і в західному християнському живописі) чи не єдині алегоричні образи середніх віків [10]. Однак в цілому алегорія не набула поширення у християнському мистецтві до епохи Відродження. Натомість у період Ренесансу й барокко спостерігаємо в цьому поворот до античної спадщини і сплав образної системи Біблії з античною міфологією. Про жодний компроміс змісту тут ще нема мови (помиляються ті, хто у введенні античних образів у християнське мистецтво вбачає послаблення його духовності, секуляризацію). Але митці нової доби



Діви, козаки, старшини. Фрагмент ікони «Покрова пресвятої Богородиці» з с. Сулимівка на Київщині.

не вважали за лихе використовувати у творах на християнську тематику також образні засоби стародавнього світу, в тому числі й алегорії язичницьких міфів.

Особливо виразно алегоризм українського бароккo виявився на теренах поезії і гравюри. В поезії починаючи від Софронія Почаського та Касіяна Саковича й закінчуючи Георгієм Кониським та Григорієм Сковородою зустрічаємо доволі повне представництво богів та героїв. Виступаючи у віршах та поемах як алегорії, вони уособлюють, проте, не язичницькі, а християнські моральні чесноти. Середньовічне християнство, як відомо, розбило старі язичницькі міфи. Християнство ж нової доби зібрало їхні осколки і відтворило на їх основі нові образи, в яких цікаво й поетично віддзеркалилися як політ фантазії, так і віра в єдиного Бога. В апогеї розвитку українського барокко (кінець XVII — перша половина XVIII ст.) поети висловлювали думки про благочестя, набожність своїх героїв, репрезентуючи античних богів як алегорії. Приміром, розповідаючи в образній формі біографію чернігівського православного архієпископа Лазаря Барановича, Лаврентій Крщонович у поемі «Воскреслий Фенікс» (1683) використовує багато постатей греко-римського язичницького Олімпу: Юпітера, Марса, Сатурна, Геракла, Мінерву, Морфея, Кастора, Полукса, Аргоса, Андромеду, Персея, Прометея, а також Кастальські музи, Парнаські гори, гігантів, гідр, химер, сирен, сатир [11].




Наречена (церква) іде до царя (за 45-м псалмом). Фрагмент бароккового стінопису у Троїцькій церкві Києво-Печерської лаври.

Українські гравери послуговувалися, звичайно, меншою кількістю алегорій, ніж поети. Найчастіше повторювалися образи Марса — алегорії хоробрості — та Мінерви — алегорії мудрості. Вони присутні у станкових і книжкових (ілюстративних) гравюрах майстрів львівсько-київсько-чернігівської школи металогравюри XVII і XVIII ст. Але гравери розширили коло вживаних алегорій за рахунок євангельських персонажів, з одного боку, і українських образів — з другого. Особливо цікавий досвід Івана Щирського, який, скажімо, в титульній гравюрі до панегірика пам'яті Яна Огінського (1682) зобразив Іоана Хрестителя не в контексті євангельської розповіді про нього, а саме як алегорію жертвенності. Своєрідною алегорією українського патріотизму став образ запорізького козака з рушницею, що увійшов до герба Запорізького війська (такого вигляду набув, зокрема, на гравюрі до поеми Касіяна Саковича 1622 р. в честь гетьмана Сагайдачного, а також у позагеральдичних композиціях).

Представники західних бароккових шкіл виробили цілий арсенал тропів для творів персоналістського характеру. В алегоріях конкретизувалися поняття любові, совісті, честі, хоробрості, жертвенності, набожності видатних осіб. Тим самим шляхом ішли й українські митці. Зокрема, у панегіричному жанрі багато алегорій унаочнювали риси вдачі

українських гетьманів і полковників, діячів церкви, працівників на духовній і культурній нивах. До того ж українське барокко утверджувало алегоричні образи, що характеризували колективні, суспільні, національні риси українського народу в цілому. Образ України (за тодішньою термінологією — Малої Русі) у вигляді зодягненої у порфиру і коронованої Діви, яка просить покровительства у митрополита київського Іоасафа Кроковського, бачимо на великій багатоперсонажній гравюрі Івана Щирського «Всенародне торжество» (1708)[12]. У Леонтія Тарасевича, наділеного тонким чуттям поетичного образу, алегорією Дніпра виступають музичні русалки, міста Києва — обвита лавровими гірляндами альтанка, а в Щирського місто Харків постає у вигляді прекрасного саду, насадженого й виплеканого Григорієм і Федором Захаревськими[13].

Пошук містких і оригінальних асоціативних образів для означення країни, міста, ріки спонукав українських митців звертатись як до зарубіжних, так і до місцевих джерел, зокрема до скарбів українського фольклору. В народних думах, піснях, оповіданнях, казках правда і кривда, надія, віра й любов, пори року і сама Україна персоніфіковані, тобто є алегоріями, які часто (після більшого або меншого переосмислення) використовувалися майстрами барокко. Тут можна навести безліч прикладів. Зішлемося лише на гравера Георгія з майстерні Києво-Печерської лаври, який у своїх ілюстраціях до календаря на 1727 рік подав весну, літо, осінь і зиму в образах дівчат і молодиць в українському святочному вбранні. Навіяні пісенно-поетичною творчістю, вони мають виразні фольклорні риси[14].

Серед бароккових тропів одне з чільних місць належить символам. Притаманні й іншим мистецьким стилям, вони ніде й ніколи не набували такої ваги, як у барокко. Іноді до його символів відносять усі тропи, з чим не можна погодитись. У мистецтві барокко (і українське тут не становить винятку) символи органічно об'єднані з алегоріями, метафорами, гіперболами та іншими засобами асоціативної побудови образу. Але це не значить, що ми маємо справу з однорідним сплавом символів. Стиль барокко вимагає не розширеного тлумачення символіки, а конкретного і точного. Більше того, бароккові символи не завжди тотожні символам античного, візантійського, романського, готичного або ренесансного мистецтва. Стара символіка пристосовувалась до завдань стилю, що характеризувався сильною експресією, химерністю, буйною декоративністю, парадоксами сюжету. А в регіональних, національних і локальних осередках бароккові символи набували безлічі варіантів і відтінків. До усталених символів у різних країнах додавались ті, які властиві асоціативному мисленню того чи іншого народу.

В українській поезії символіка яскраво виявилася у так званих курйозних віршах, що об'єднали різноманітні словесні емблеми — від гербових клейнодів і акровіршів до графічних комбінацій слів і окремих літер. Одні поети використовували символи для досягнення стилістичного блиску, дотепної витонченої гри слів, інші ставилися до них статечно і серйозно. Дивує те, що, наділені високою християнською духовністю, вони іноді надавали символам забобонного значення, доводили, що це «знак» долі, перст указуючий. Приміром, чернігівський архієпископ Лазар Баранович вбачав у словесах хрести і сам зображав їх різними сполученнями слів. Іоаникій Галятовський у книзі «Душі людей померлих» (Чернігів, 1687) доходить висновку, що кожна з латинських літер, що складають ім'я Ісус Христос, символізує голгофську

жертву Ісуса Христа за викуплення з гріха людського роду. Літера «I» — це хрест, на якому був розіп'ятий Месія. Літера «S» — 30 срібняків, літера «U» — кліщі тощо [15].

Свій символічний код мали також українська драматургія і проза. На відміну від віршів, де головну увагу звертали на просторове розташування літер, слів або фраз, тут символи складали основу композиції та сюжетики. У різдвяних великодних історичних драмах, наприклад, Дмитра Туптала, Митрофана Довгалевського, Георгія Кониського, Феофана Прокоповича велику роль відіграє символіка чисел — три, чотири, п'ять, сім, дев'ять, дванадцять. Вони визначали кількість дій у драмі, кількість персонажів, виходів героя на сцену, кількість повторів. Символіка чисел у барокко грунтується, звичайно, на Біблії. В багатьох місцях Старого і Нового завітів докладно обгрунтовується зв'язок числа три з триєдністю Бога, числа чотири з чотирма Євангеліями (чотирма сторонами світу), сім з символом святості, вісім з любов'ю, дружбою тощо [16]. Однак з огляду на зрослу популярність в українських інтелектуальних колах доби барокко античної науки, літератури й мистецтва письменники часто вбачали (услід за філософами піфагорійської школи) в числах потаємні значення, вважали, що вони є початком і сутністю речей.

Символіка чисел і геометричних фігур відбилася і на принципах композиції деяких творів українського живопису, графіки, різьби, архітектури. Типовою схемою їх побудови був рівнобедрений трикутник. Ретельно добиралася також кількість персонажів, визначався порядок їх розташування в трикутній композиції. Сьогодні дослідники мало звертають на це увагу, але для майстрів доби барокко ці, здавалося б, довільні «цифрові дані» не менше важили, ніж символіка кольорів.

Українські іконописці успадкували візантійську «ієрархію» кольорів, досконало опрацьовану вітцями східної церкви Василієм Великим, Григорієм Назиянзином, Псевдо-Діонісієм Ареопагитом, Іваном Дамаскином, Григорієм Паламою [17]. На відміну від іконописців інших народів східної християнської традиції (греків, сірійців, росіян, болгар, сербів), які в основу колористичної лексики храмового мистецтва поклали так звану золоту систему (золото у християнстві — це символ вічного світла у небесному царстві), українські майстри, як і білоруські, виробили триєдину систему рівнозначних кольорів: золотого, пурпурового (порфірового) і блакитного. Хоча в українській іконі впродовж віків використовували всі основні кольори (і кожний зі своїм символічним значенням), золото, пурпур і голубизна відчутно домінують. Це, зокрема, простежуємо у найголовніших іконописних образах — Ісуса Христа і Богородиці, які зображені в пурпурній і блакитній одежі, що символізує царську владу та небожительство. В українському живописі, в усьому храмоприкрашуванні не було такого надуживання золотом, як у візантійському чи російському. Духовність української ікони заснована не на віддаленні земних кольорів від небесного недоступного світла (золота), а на їх зближенні, поступовій перехідності. Це відповідало провідній богословській думці, яка постулювалася ієрархами обох традиційних українських церков, православної і греко-католицької (уніатської): царство небесне починається на землі. Синій або блакитний купол з розсипом золотих чи жовтих зірок на ньому — невід'ємний «архітектурний краєвид» України. Золото, пурпур і блакить — основні кольори ікон, настінних розписів, церковних тканин (покривал на престолах і аналоях), риз священиків і дияконів. У період найвищого розвит-

ку стилю барокко на Україні пурпурний колір іноді замінювався малиновим, а в пізньому барокко і романтизмі — брунатним (складним і точно дозованим поєднанням червоного, коричневого й зеленого). Але попри всю розмаїтість колористичної лексики символіка кольорів залишалася сталою, а сфера їх застосування вже навіть виходила за межі чисто церковного мистецтва, поширюючись на герби й прапори козацьких полків, міст, окремих родин тощо [18].

Українське барокко привнесло нові виміри і нові значення у традиційну геральдику. Символіка старих середньовічних гербів зазнає істотних змін. Раніше правом герба користувалися українці, поляки, литовці шляхетного походження. Вихід на історичну арену українського козацтва, виникнення інституту гетьманства, впровадження полкового адміністративного поділу території України спричинили появу нових претендентів на носіння гербів [19]. Епоха барокко характеризується посиленою герботворчістю, а значить, зрослою роллю символу, бо в основі майже кожного герба лежить зображення живої істоти (орла, лева), рослини (пальми, лавра, аканта, троянди) чи неживого предмета, що трактуються як символи.

Символіка українських гербів, дуже тісно пов'язана з їх метафорикою, про що вже йшлося, грунтується на європейській системі асоціативних значень. Водночас годі шукати у гербах химерні зображення східного походження — драконів, літаючих чудовиськ, симарглів тощо. Емблемотворчість і герботворчість митців українського барокко позначена розвитком основного фонду емблем шляхом різного роду їх перекомбінацій (утворення так званих скла́даних гербів внаслідок шлюбів або корпоративних об'єднань) чи пошуком предметів-асоціацій в народному побуті, в природі, оточуючому середовищі. При творенні гербів для полкових міст і впливових козацьких родин символічного значення набували речі, які доти символами не вважались (принаймні у геральдичному вжитку — наприклад, сумки для герба міста Сум).

При формуванні козацької емблематики широко використовувались бунчуки, перначі, булави, перстенки, печаті, зброя, порохівниці, стріли. Символами для духовних осіб (ці символи зображалися на гравірованих титулах церковних книг, гербах, антимінсах, підготовлених для освячення) слугували руків'я посохів, митри, оклади євангелій, чаші для причастя та інші речі культу, в яких виявлялися місцеві або індивідуальні уподобання ієрархів обох українських церков.

Власне, якраз доба барокко дає підстави говорити про українську символіку як суверенну цілісність, а не тільки як про місцеву репліку запозичених емблем. Формування цієї символіки завершується в 90-ті роки XVII — першому десятилітті XVIII ст., у період так званого мазепинського барокко. Вона прижилася й утвердилася так міцно, що їй виявилися нестрашними гоніння, викорінення всього специфічно українського, які почалися в останній період Петровської доби та були продовжені Катериною II і всіма наступними російськими царями. В цьому відношенні символи українського барокко не тільки мали художнє значення (як одне з цікавих явищ світового барокко), а й відіграли свою роль у збереженні національної самосвідомості українського народу.

Великого поширення в барокковій літературі та мистецтві України набула гіпербола. Певна річ, гіпербола є ознакою образності взагалі й з давніх-давен використовувалася в різних стилях. Але в барокко її надмірне перебільшення вияскравлене з особливою силою — усе позитивне доведено до найвищих ре-

гістрів, усе негативне змальовано найчорнішою фарбою. Знамениті бароккові контрасти — це властивий спосіб гіперболічного думання. Простежуючи писання українських авторів доби «великої полеміки» довкола рішень Берестейського собору 1596 р. (про об'єднання української православної церкви з римо-католицькою), постійно зустрічаємося з цим перепадом страстей, з гіперболічною ментальністю. Згадаймо «Тренос» (1610) Мелетія Смотрицького, «Палінодію» (1620—1622) Захарії Копистенського й інші твори цього жанру. Вони жаріють гіперболами! Але й за рамками полемічного жанру в українській літературі (у проповідях і житіях, у духовних і світських віршах, історичних драмах та інтермедіях) гіперболи буквально врослися в образну тканину творів.

Здається, найбільш гіперболізованим літературним жанром доби високого барокко на Україні (межа XVII і XVIII ст.) був панегірик. Яких лишень чеснот не приписують своїм героям поети-панегіристи бароккової школи Лаврентій Крщонович і Стефан Яворський, Іван Максимович і Пилип Орлик, Іван Орновський і Феофан Прокопович! І хоч самі автори (не кажучи вже про читачів) розуміли умовність усіх цих перебільшень, вони їх нанизували, як намистини на нитку, з чисто мистецькою метою, для літературного полиску, для гри думки і переливів слова.

Майже ту саму функцію виконують гіперболи в образотворчому мистецтві. Гравер Іван Стрільбицький зобразив сцену, на якій портрет українського гетьмана Петра Дорошенка підтримує... апостол Петро! Особливо багато гіпербол у гравюрах типу конклюзій, тез, дарчих адрес, а також у деяких гравірованих авантитулах, титулах (фортах) і фронтиспісах до книжок. Живих людей (своїх сучасників) митці зображають на хмарах (тобто на небі) поряд із святими, ставлять їх на п'єдестал, мов статуї, наділяють надприродною силою, щоб вражати дракона (фронтиспіс Леонтія Тарасевича до Києво-Печерського патерика, 1702), навіть здатністю перевтілюватися у птаха (ілюстрації Лаврентія Крщоновича й Івана Щирського до поеми «Воскреслий Фенікс»).

На основі гіперболічної образності будувалися сцени про так звані пригоди гербів, за якими стояли конкретні люди. Символічні знаки герба наділені чудотворною силою, яка проводить героя крізь усі бурі й негоди (ілюстративні цикли до поем «Ехо голосу волаючого в пустелі», 1689, Стефана Яворського та «Сарматський Гіппомен», 1698, Пилипа Орлика). Та й у самих спробах «оживлення» гербів відчувається гіпербола, що з'єднується з гіперболою іншого роду — наділення герба містичною силою міняти хід подій.

Характерні гіперболи і для іконопису, передусім житійного. Основний образ святого (святої) оточений з країв намистом житійних сцен, на яких зображені чудотворіння. Все це розуміється як вияв сили Святого Духа. Але оскільки ця сила невидима і діє таємно, то зображально її трактовано як надприродну силу самої святої людини. Без гіперболи тут просто не обійтися! Але якщо в українських іконах візантійського стилю (XI—XV ст.) житійні чудотворіння мають глибинний духовний підтекст, то у ренесансно-бароккову живописі (XVI—XVIII ст.) вони дуже подійові, розповідні, багаті на життєві деталі. Містичне в них базується на дивовижності, раптовості дії. Пригодницького характеру чудо, наближене до реальності, набуває завдяки чисто гіперболічним прийомам.

У бароккову мистецтві зустрічаємо й протилежний гіперболі художній засіб — літоту, тобто спрощення, надмір-

не зменшення, приниження образу. В тому ж таки іконописі сили зла — чорти — змальовуються дрібними й плюгавими (ікони про страшний суд), чорними й площинними. Їхні рухи негармонійні й хапливі. Якраз у демонографії літота була дуже поширена.

Таке саме застосування літоти бачимо і в графічному мистецтві — як християнської тематики, так і світської. І це особливо яскраво демонструє батальний жанр графіки, який інтенсивно почав розвиватися у період поширення барокко. У сценах битв, зокрема з татарами і турками, ворогів зображали маленькими, як злостиву сіру масу, що звивається і кишить, стелиться по землі конвульсійними рухами (авантитул Івана Щирського до книги Лазара Барановича «Благодать і істина», 1683, естамп Никодима Зубрицького «Облога Почаєва турками», 1704). На ілюстрації до вірша Пилипа Орлика «Прогностик щасливий» (1693) миргородський полковник Данило Апостол, проганяючи турок, виглядає Гуллівером серед ліліпутів. Звичайно, такий підхід свідчив не про недооцінку військових сил ворога, а про зневагу до нього, бо зло в очах художника і глядача мало виглядати нікчемним. У батальному жанрі доби барокко зображення бою було ретельним і навіть документальним, а не умовним, як раніше. Але як твір мистецтва це зображення грунтувалося на старій іконописній схемі Юрія-Змієборця: зло, яким би сильним воно не було, приречене жити рептилією, повзати по землі й чекати неминучого і могутнього удару списом від доблесного вершника. Застосування гіперболи й літоти тут обопільне: одне возвеличується, друге принижується.

В баталістиці часто вживаний і такий образний засіб, як синекдоха: ціле й сукупне заміняється частиною. Маємо на увазі ті сцени, де військо репрезентується одним супергероєм, легендарним лицарем, полководцем. Не рідкісна синекдоха й у мистецтві XVI — першої половини XVII ст., але особливо популярною вона стала в гравірованих тезах і подарункових естампах кінця XVII і початку XVIII ст.

При загальному погляді на систему тропів в українському барокко впадає в око присутність одних і тих же образних засобів у різних мистецтвах. А в літературі та гравюрі бачимо рідкісну зближеність цих засобів. Ні в попередніх до барокко стилях, ні в наступних такої дивовижної суголосності словесних і зображальних тропів не спостерігаємо. Це дозволяє говорити про українське національне барокко як про стиль, що єднає різні мистецтва на базі одних і тих же образних засобів.

Для перевірки цієї нашої тези потрібні подальші дослідження «стиків» музики, красного письменства, архітектури, образотворчого й театрального мистецтва. Адже доба барокко в країнах Західної Європи ознаменувалася революціонізуючими тенденціями в духовному і суспільному житті, що позначилося на усіх видах мистецтва, викликавши своєрідне збурення змісту й форми, поклавши край ренесансній гармонії. На Україні між 1596 і 1654 роками теж фактично відбулася революція — народне пробудження, гарячий вияв національної свідомості *, що мало першорядне значення для формування національного варіанта барокко в усіх ділянках мистецької творчості.

# ТЕАТР
# І МУЗИКА



Л. О. СОФРОНОВА

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР БАРОККО ТА ХРИСТИЯНСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ

Українська культура XVII—XVIII ст. розвивалась на пограниччі Сходу й Заходу. Положення на тогочасній карті культури забезпечувало їй органічне вільне входження у західноєвропейський контекст, що ніяк не відривало її від східнослов'янського культурного регіону. Всотуючи і трансформуючи елементи культури Pax Romana, вона зрощувала їх з візантійською орієнтацією, з народною культурою.

Загальна спрямованість співвідношення між українською та західноєвропейською культурами визначила і відношення українського театру до західноєвропейського. Театр поводив себе так само, як і інші сфери культури, можливо, навіть концентруючи і посилюючи характер поведінки культурного феномена в широкому європейському контексті. Він увібрав у себе основні риси стилю епохи — бароко, першого інтернаціонального стилю, і найвищою мірою втілив їх, ставши носієм національного стилю і важливою сполучною ланкою між загальноєвропейським і слов'янським барокко.

Співвідношення між сферами культури, і в синхронному, і в діахронному зрізі, можуть налагоджуватись як на рівні вираження (стиль — барокко), так і на рівні змісту. План змісту, тип художнього повідомлення у різні історико-культурні епохи різний і несе в собі свідчення про характер своєї епохи. Він може бути відносно постійним і претендувати на виключне місце, цією вимогою вводячи епоху в більш широке коло культури, ніж співвіднесені в часі стилі та напрями, водночас зіставляючи складові епохи між собою. Таким планом змісту для культури XVII—XVIII ст. була Біблія. Вона стала не лише головною учительною книгою, а й основним художнім висловлюванням. В українській культурі це висловлювання варіювалося в різних художніх сферах, у театрі ж втілилось у формах містерій і мораліте. Ці форми об'єднували українську театральну культуру з загальноєвропейською, організовували простір, в якому схрещувалися власне українські й загальноєвропейські способи викладення мовою театру високих істин Біблії.

У даній статті розглядатимуться такі три способи, спільні для українського містеріального театру і західноєвропейського: відтворення новозавітного сюжету через християнську символіку; використання елементів тексту Святого письма на різних рівнях структури драматичного тексту; «опускання» високого змісту у принципово прості форми.

У всі часи, з початку нової ери, християнські культурні традиції визначали характер світобачення, картину світу, «структуру «текстового» буття» (В. М. Топоров, Т. В. Цив'ян), однак робили це по-різному. Епоха барокко, яку більшість дослідників цілком справедливо вважає епохою інтенсивної

© Л. О. Софронова, 1991

християнізації культури і яка водночас позначена такою ж інтенсивною спробою надати їй світськості (так при зіткненні світського і сакрального начал відбувалось типове для барокко знімання антитези), дала надзвичайно цікаві як у формальному, так і в змістовому відношенні реалізації цих традицій.

Барокко як відкритий тип культури, як мистецтво, що мало достатньо велику ступінь свободи, беручи до уваги високе ієрархічне положення Біблії, піддавало її численним операціям з метою наблизити до сучасності, виявити приховані значення і т. ін. Біблія живила мистецтво барокко і сама підлягала художній обробці [1]. Її зв'язки з культурою XVII—XVIII ст. торкались не глибини тексту — хоча й при такому співвідношенні вони продовжували живити і зміст, і значення пов'язаних з нею творів,— а видимої поверхні його простору, що, природно, не послаблювало їх, а іноді й ускладнювало. Будь-який тип входження Біблії в художній текст барокко передбачав зміну його властивостей — слово, мотив, перифраз, сюжет Святого письма збагачували його, відсилали у сферу сакрального або надавали таку можливість. Текст таким чином немовби переміщався із світської сфери культури в сакральну або таке переміщення намічалось, що також видозмінювало його. Відповідно, введення старо- або новозавітного мотиву, слова мало і самостійну художню цінність. Художня і сакральна цінності збігались, суміщались в одних межах, даючи початок багатьом художнім явищам, в тому числі й театру. В ту епоху «будь-яка творча вигадка здавалася... брехнею, якщо тільки не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування» [2]. Звернення до Біблії як до джерела «творчої вигадки» вважалось зверненням і до найвищого авторитету. Тому збіги видавалися ідеальними. «Тлінна сень», як сказав би Г. С. Сковорода, зливалась із «чорнім началом».

Це злиття не було первинним, воно досягалось за допомогою складних метаморфоз, яким підлягали всі шари животворного джерела. В результаті часто текст-основа, тобто Біблія, навіть залишався за межами того тексту, який його варіював і повинен був відтворювати. В епоху барокко відтворення, реконструкція займали значне місце в художньому сприйнятті. Відбувалось воно завдяки, наприклад, прихованим цитуванням, які читач, глядач повинен був виявити, натякам, загальновідомим символам тощо. Керуючись принципом відбиття, барокко не прагнуло до переказу, точного відтворення, повтору.

До прийомів здійснення цього принципу належить і символіка. Митець барокко вільно створював свої символи та залюбки користувався символами, що увійшли в культурний фонд епохи. Серед них перевага надавалась біблійним. Вони не лише слугували для перетворення дійсності в художньому творі, а й ставали його організуючим центром. Складність побудови драми через символ демонструє українська великодня містерія «Dialogus de passione Christi» [3].

Якщо будь-яка містерія — це частинка божественної історії, відображення будови всесвіту, то бароккова містерія — це відбиток цього відображення, тобто подвійний відбиток. Середньовічна містерія ретельно йшла за вічним сюжетом, показуючи глядачам Іоанна Предтечу, Христа в пустелі, Марію Магдалину, в'їзд до Єрусалима, тайну вечерю, молитву в Гефсіманському саду, взяття під варту, суд, страсті Господні, воскресіння, жінок-мироносиць, сходження в пекло, вознесіння. Бароккова містерія, якою є досліджуваний «Діалог», відтворює усю послідовність подій в одному епізоді — моління про чашу. Перед нами типово бароккова

конструкція: відбувається не нарощування епізодів, як у середньовічній містерії (до речі, це дозволялось і поетикою барокко, як антитетичний спосіб побудови), а їх згортання і збагачення одного з них усіма послідовно взятими значеннями містерії: страждання, смерть і воскресіння Христа. Епізод моління про чашу стає сюжетоорганізуючим. Він і складає символ — центр драматургічного твору. Чаша зустрічається і в Старому, і в Новому завітах, символізуючи долю людини (Пс. 10, 6; 74, 9). Через чашу змальовується гнів Бога — є чаша з вином ненависті (Ієр. 25, 15), чаша жаху і спустошення (Ієр. 23, 33). Але є також чаша розради (Ієр. 16, 7), яку п'ють за батька й матір, і чаша спасіння й благословіння. В ритуальній трапезі Великодня центром стає чаша благодаріння. В Гефсіманському саду Христос молиться, щоб його обминула чаша, багатозначний символ жертви Спасителя, чаша, надіслана Богом-Батьком. Драматург міг створити свій символічний ряд, виставити на сцені різноманітні алегоричні фігури, але він зволів зберегти вірність тексту-джерелу — через символ.

Автор «Діалогу» вмістив містерію в одному епізоді й розгорнув його в триярусному просторі, що позначений рухом персонажів: з неба до Христа спускається Ангел; із пекла лунають стогнання грішників. Персонажі в цьому просторі розміщені досить вільно. Ангел, що несе чашу (Л. 22, 43), стає не лише посередником між Богом-Батьком та Богом-Сином, а й утішувачем Богородиці. Він також пояснює глядачам смисл того, що відбувається на сцені. Персонажі виконують дії, яких нема в Євангелії. Богородиця зустрічає Ангела і намагається забрати в нього чашу, тобто прийняти страждання сина. Так обирається майбутній момент мук Спасителя. Христос не зразу приймає чашу — все вирішують крики грішників. З чашею він іде на Голгофу. Так відбувається заміна символів. Чаша виявляється рівноцінною хресту. Хід з нею — це шлях на Голгофу.

Відмовляючись від традиційного повтору, роблячи символ уособленням основних містеріальних значень, драматург будує складну конструкцію, що відсилає глядача до вічного сюжету, детально не відтворюючи його. Символ діє на сцені нарівні з персонажами, вибудовуючи складний відбиток того, що не представлено на сцені. Він — стрижень драматургічної структури.

Композиції подібного типу зустрічаються досить часто і, звичайно, не лише в українському театрі. Аналогічно розвивається мотив чаші в польській п'єсі «Drama sepulcrum Jesu Christi».

Для організації дії використовували й інші символи. Досить поширені п'єси великоднього циклу, де не показувались муки Спасителя, а виставлялись на сцені лише знаряддя тортурів, що заміняли розвиток сюжету. На них реагували відповідного змісту монологами, які виголошували Ангели. До цього прийому звертались І. Волкович, автори німецьких і польських драм [4]. Іноді замість Ангелів виступали алегоричні постаті. Так, у п'єсі без назви Ангели raepresentat caelitas instrumenta [5].

Бароккове мистецтво високосимволічне. Організація сюжету через символи, символ у ролі сюжетного ядра — один із численних варіантів розробки символічної мови в театральному мистецтві.

Поряд з п'єсами, побудованими на єдиному символі, який вбирав у себе велику кількість значень і в сценічному просторі виступав своєрідним аксесуаром, що за своєю значимістю перевищував деяких персонажів або діяв нарівні з ними, зустрічаються конструкції, де зв'язок з Новим завітом здійснювався через слова. Йдеться про цитату [6].

Євангельське слово в епоху бароко не тільки читалося, запам'ятовувалося, вимовлялося, а й слугувало для поширення художніх творів. Як пряма цитата воно використовувалося рідко, оскільки бароко не любило простих і прямих рішень. Порівняно з символом життя сакрального слова в мистецтві проходило у набагато складніших умовах. Євангельські цитати не коментували події, що відбувалися на сцені, не виступали в ролі сентенцій. Вони входили у текст як основні опорні конструкції, що забезпечували архітектонічну доцільність художньої будови; створювали об'ємність та глибину його і при цьому, що природно, були сховані під шарами мотивів, сюжетних ходів, словесних зворотів. Уможливлювалась їх розсіяність у тексті, зашифрованість на рівні сюжету, тобто цитати перекладались на мову дії і тому могли існувати лише в театральних вимірах, тобто бути частиною художнього простору. Цитати мали здатність групуватись, створюючи особливий комплекс, що забезпечував високе положення твору, в який входили. Вони були в ньому не чужим словом, а словом сакральним, яке відповідним чином орієнтувало текст, відсилало до основного тексту культури.

Г. Кониський у п'єсі «Воскресеніє мертвих» [7] широко застосовує цей спосіб взаємодії авторського тексту з текстом канонічним. В його мораліте виступають два персонажі. Одни з них пішов по вузькій стежці, обравши праведне життя. Другий попрямував широкою дорогою до пекельної брами. Їх душі зустрілися після смерті, й душа грішника заголосила в запізнілому каятті, лякаючи благочестивих глядачів.

Мораліте отримує особливу напруженість значень завдяки внутрішнім зв'язкам з євангельськими текстами. Не лише шлях грішника і праведника, а й філософське осмислення судного дня, спокутувальної жертви Христа висвічуються через традиційний сюжет мораліте завдяки цитаті. «Воскресеніє мертвих» на рівні слова й сюжету поєднується з євангельським словом, і по контурах цього єднання відновлюються справжні розміри тексту, його інтертекстуальні смисли.

Однак перед нами не переклад євангельських епізодів на мову сцени, а їх трансформація на зразок згортання сюжету в одній фразі або словосполученні та перенесення у не характерний для них регістр, що надає їм якісно нового звучання. Ця трансформація дозволяє Кониському назвати свою п'єсу «притвором на прямой основе». Пряма основа — це Євангеліє, звідки взяті цитати, передусім із притч, об'єднаних мотивом зерна: про сіяча, пшеницю та плевели, про посів та сходи. Переносячи цитати у побутовий контекст (бесіда Землероба із Священиком, його турботи про реальні злаки), Г. Кониський ніби зашифровує їх, ховає в сюжетному ряду, але не обділяє високим значенням, що створює дійсно бароккове коливання смислів, наближує бесіду персонажів про посіви та урожаї до алегоричної. Таким чином пояснюється побутовий план мораліте і з'ясовується, що цим, умовно кажучи, реальним персонажам доручено відтворення містерії. Але вона не розігрується на сцені, на неї ці персонажі лише натякають, вказують, про неї нагадують і таким шляхом переводять «Воскресеніє мертвих» з розряду дидактичних п'єс у розряд п'єс містеріальних, що розкривають смисл всесвіту, значення євангельських подій. Зерно, його проростання, сходи символізують оновлення життя, смерть і воскресіння, й Христа, й будь-яку людину. Мотив зерна, відповідно, вводить містерію у великодній сюжет.

Моралітетна пара персонажів Гіпо-

мен — Діоктит при детальному аналізі ситуацій, в яких вони виступають, виявляється черговою трансформацією притчі про Багача та Лазаря. Ці співвідношення, очевидно, піднімають їх над житєйським конфліктом, переводять у план абстрактних значень і узагальнень. Узагальнення ж відсилають до видатних взірців. Цьому слугує і переклад на мову сцени цитат з книги притч Соломонових, Ісайї та ін. Так персонажі мораліте повторюють біблейських праведників та грішників. Діоктит, наприклад,— жорстокий властитель, що п'янствує, краде майно бідного сусіда,— дублює неправедного царя, якого викриває порок: «Горе тим, які хоробрі пити вино і сильні готувати міцний напій, які за подарунки виправдовують винуватого і правих позбавляють законного» (Іс. 5, 22—23). Кількість подібних прикладів можна легко збільшити. Усі вони свідчать про глибинні внутрішні зв'язки тексту п'єси зі Святим письмом. Зв'язок цей встановлюється перш за все через сховану цитату.

Цитація — один з найголовніших способів, яким в епоху бароккo доносили священний текст, розряджаючи його словом авторські твори, відсилаючи їх таким чином до великого і неперевершеного джерела. Цей спосіб, як і організація через символ, досить поширений в українському мистецтві.

Нарешті, третій спосіб: «опускання» канонічного тексту в середовище народного мистецтва. Будь-який елемент євангельського тексту — сюжет, мотив, висловлювання, окреме слово, ключове в християнській культурі,— вміщувався у контекст українського фольклору, тим самим набуваючи нового, специфічного звучання. Опинившись в іншому оточенні, яке передбачало якщо і міфологічне, та все ж світське значення, сакральне слово Святого письма наповнювало його сакральним смислом. Це слово не тільки ставало більш зрозумілим простому народу, не обізнаному в теологічних тонкощах, що завжди бралось до уваги діячами театру, котрий сприяв релігійному вихованню. Воно змінювало новий контекст, збагачуючи його світлом істини, високим сенсом. І досягалося це не зниженням, спрощенням або пристосуванням смислу. Тут наявний швидше зворотний рух: піднесення його на новий рівень повсякденності, художньо відтворюваної народним мистецтвом.

Дуже часто в цьому випадку зустрічаємося зі сміховою трансформацією канонічного сюжету [8]. Прикладом може слугувати «Слово о збуренню пекла», яке розвиває мотив Descensus (заснований на уявленнях про те, що Христос зійшов у пекло і звільнив праведників після своєї смерті на землі) [9]. Це також великодня містерія, але вирішена зовсім інакше, ніж розглянуті вище «Діалог» і «Воскресеніє мертвих» Г Кониського.

Незважаючи на зовнішню простоту, яка створюється комічним началом, «Слово» має дуже складну конструкцію. Його основний зміст виявляється винесеним за межі тексту, дається у відображенні. Муки Христа, його смерть на хресті, воскресіння не показані глядачам. Вони лише чують про них. Ці події відображуються, причому в протилежній по відношенню до місця євангельських подій точці — у пеклі. Змальовують їх посланці пекла і коментують Люципер та Ад. Відображення, таким чином, відбувається з передбаченим викривленням і з заданою модальністю. Посланці пекла і Люципер не можуть співчувати або хоча б залишатися спокійними. Вони бояться і сподіваються на поразку Христа, готові до бою з ним. Але при цьому сумлінно переказують події останніх днів перебування головного суперника — Христа на землі.

Викривлення, що позначається перш за все на інформації,— знак антисвіту, але навмисне заземленого, не-сатанинського. Ад і Люципер зайняли оборонні позиції і готові захищатися, обмірковують план бою. Люципер — староста, доклав багато зусиль, збудував свою столицю-пекло. У нього є вірні слуги, і їх набагато більше, ніж у Христа апостолів. І все ж Ад боїться, Люципер його заспокоює («Не фрасуйся, пане Аде!»), але й докоряє за боягузтво («Пане Аде, чому еси так боязливий?»). Ад плаче, від страху у нього темніє в очах.

Пекельні сили готуються до бою — вони хочуть міцно зачинити свою господу, звести штучну браму, повісити залізні ланцюги, колодки, виставити варту — абсолютно конкретні й смішні у своїй конкретності. Для їхнього суперника вони просто невидимі. Їх двобій відбудеться в іншій площині. Незважаючи на всі зусилля і гордовиту впевненість у непорушності пекельних стін, Ад і Люципер напружено прислуховуються до звістки про те, що робиться там, на землі, в тій її точці, де зібралися разом усі силові лінії християнської картини світу. Завдяки повідомленням стає ясно, що кульмінація наближається. Аду зрозуміло, що їхня влада над світом закінчується, вояк уже треба умовляти не бігти з поля бою. Люципер же готовий домовитись з небажаним гостем, нагадати йому про його істинне місцеперебування. З його точки зору, Христу немає чого спускатися до пекла.

Так абстрактна боротьба добра і зла, де перемагає відроджене спокутуваною жертвою Спасителя людство, оновлене, з віднайденим смислом існування, переходить у план «реального», і тому комічного, двобою, «реальних» переговорів суперників, «реальних» жахів та застережень. Так відбувається «опускання» високих значень у комічне середовище; так побутовий, якщо можна так висловитись про потойбічні сили — а в п'єсі вони саме так і виглядають,— контекст наповнюється високою духовністю.

Такий ще один опосередкований варіант подачі канонічного сюжету в українському театрі епохи бароко, який створив чималу кількість великодніх і жебрацьких віршів, шопку.

Описані всі три способи — символічний, інтертекстуальний, спосіб «опускання»— могли взаємодіяти між собою. Ці основні в передачі Святого письма, в переведенні його на мову сцени способи не були власне українським винаходом. Пристосовані до української сцени, вони з'єднали її з європейським театральним мистецтвом, стали важливою ознакою її барокковості.

Г. І. ВЕСЕЛОВСЬКА

# ПРОТЕСТАНТСЬКЕ ТА ПРАВОСЛАВНЕ БАРОККО В СЛОВ'ЯНСЬКОМУ ТЕАТРІ XVII—XVIII ст. (УКРАЇНА ТА СЛОВАЧЧИНА)

В історії розвитку театральних культур слов'янських народів театр епохи бароко традиційно посідає проміжне місце. Виникнення та більш як 200-річне існування шкільної сцени сприймається як закономірна ланка при переході від допрофесійних театральних форм до театру стаціонарного, без на-

© Г. І. Веселовська, 1991

дання барокковому театру самостійної естетичної цінності. Питання визначення істинного місця і ролі цього типу видовищної культури ускладнюється ще й конфесіональним характером більшості шкільних сцен. На перший погляд драматургія специфічно теологічного спрямування з властивою їй архаїкою біблійських сюжетів, безумовно, поступається по своїй значимості в еволюційному ланцюгу історично-синхронним комедіям Мольєра і трагедіям Корнеля та Расіна. Проте схоластична форма не вичерпує сутності шкільного театру ні як явища художнього, ні як явища суспільно вагомого. З'ясування художніх особливостей цього різновиду сценічної діяльності становить значний дослідницький інтерес, оскільки уможливить вирішення проблеми своєрідності ролі слов'янського бароккo, зокрема його національних варіантів — українського та словацького, в загальноєвропейському контексті.

Ренесансні функції українського барокко, його просвітительське і життєстверджуюче начала зумовлені конкретно-історичною ситуацією: на Україні йшла боротьба проти католицизму й уніатства, розгортались антифеодальні козацькі рухи, почались виступи за національну незалежність та суверенітет. Все це орієнтувало мистецтво на розв'язання питань не біблійського порядку, а суспільно-національного. До того ж пропагандистські цілі православ'я на даному етапі збігалися з бажанням народу залишатися у давній грецькій вірі.

Шкільна сцена не була у такому контексті винятком. Є підстави вважати, що на українському грунті театр XVII—XVIII ст. став носієм суспільно-культурного прогресу. Однак це зовсім не означало вливання у старі міхи схоластичної форми молодого вина національно-визвольної ідеології. Вживана модель біблійського видовища фактично являла собою новітнє запозичення східнослов'янської сценічної культури, бо на той час форма шкільного театру дістала широке розповсюдження на чеських, словацьких та інших землях цього регіону, але аж ніяк не на українських. Таким чином, український барокковий шкільний театр по суті був новаторським явищем і необхідною передумовою становлення і розвитку професійної театральної культури в цілому.

Парадокс полягав у тому, що форма «агітаційного» театру — видовища — у релігійних супротивників була тотожною. І єзуїти, і протестанти, і православні користувалися єдиними центральноєвропейськими канонами постановки шкільних вистав. Принципово визначальними лишалися конфесіональна належність і відповідне змістове наповнення конкретної проповіді. Ця суперечливість епохи барокко, коли один і той самий візуально-образний ряд міг нести протилежний зміст, виявилась не тільки на Україні, а й в інших, передусім протестантських, слов'янських країнах. Зокрема, у Словаччині існували протидіючі контрреформації протестантські колегіуми, в стінах яких підтримувалося суворе мистецтво Реформації. У формах барокко в Словаччині знайшла своє відбиття антигабсбурзька й антикатолицька опозиція, що пов'язувала себе з ідейними завоюваннями протестантизму попередніх століть, з яскравими національними ознаками, притаманними останньому. Таке становище до деякої міри аналогічне ситуації зі сценічним барокко на Україні: тут протистояли єзуїтські та православні шкільні театри. Попри всю відмінність бароккових варіантів — протестантсько-словацького, яке в процесі формування традицій Реформації зверталось до архаїчних середньовічних форм, та українського, фольклорного за характером,— їхні ідейні функції багато в чому були подібними.

Загальні світоглядні концепції художника бароко антиєзуїтського спрямування найкраще відтворюють естетика та діяльність Яна Амоса Коменського, чия педагогічна система принципово вплинула не тільки на учбовий процес Словаччини та України, а й безпосередньо на їх шкільний театр. Написані для шкільної сцени протестантських колегіумів, драми Коменського ставились у словацьких містах Банська Бистриця, Бардейов, Пряшів. Особливого значення як культурно-освітній центр протестантської антигабсбурзької опозиції набуває Євангелістський пряшівський колегіум, єдиний на той час вищий учбовий заклад цього релігійного напрямку на території Словаччини [1]. З пряшівськими викладачами Ян Амос Коменський підтримував тісні зв'язки, перебуваючи в Угорщині в 1650—1654 рр. Фактично вони були першими наслідувачами видатного чеського педагога як в питаннях виховання і викладання наукових знань, так і в питаннях театральної діяльності. Однак учнівство таких пряшівських драматургів, як Ісак Цабан і Еліаш Ладівер, не обмежувалось простим засвоєнням порад щодо організації шкільної вистави з книги Коменського «Orbis sensualium pictus» («Світ речей в образах»). В їх драматургії знайшли втілення основні моменти його педагогічної системи — зрима та дохідлива образність, дидактичне унаочнення, персоніфікація та алегоризація шкільних дисциплін.

Система Коменського, позначена всеохоплюючою барокковою думкою, покликана не тільки дати знання, а й сформувати світогляд, незважаючи на конфесіональну розбіжність, була близькою українським діячам. В ідейному плані — своїм опозиційним настроєм до католицької церкви, в художньому — активним зверненням до світського елемента, до народних традицій. Ці два об'єднуючих моменти, які сприяли поширенню вчення Коменського на Україні, обумовили й характерні спільні риси протестантських і православних творів. На противагу пишному, аристократично вишуканому католицькому варіанту шкільної драми українські та словацькі п'єси однаково характеризувалися своєрідною світською трактовкою біблійських сюжетів, активним використанням місцевих художніх засобів, певним ренесансно-узагальнюючим поглядом на події.

На відміну від офольклоризованих українських православних і аскетично готизованих протестантських словацьких драм єзуїтські п'єси «церкви воюючої» відрізнялись виключно божественною проблематикою. Притаманна драмам католицьких колегіумів релігійна екзальтація зовсім відсутня у київських бароккових п'єсах і злегка торкнулася перших словацьких шкільних творів, написаних ще у перехідний, добарокковий період П. Кирмезером і Т. Тесаком. «Комедія чеська про Багача і Лазаря» (1566), «Нова комедія про вдову» (1573) П. Кирмезера та комедія «Руфь» (1604) Ю. Тесака насичені елементами світської фарсової літератури, балаганним гумором і соціальним тлумаченням конфліктів. Це ренесансні за духом і з барокковими ознаками п'єси. На відміну від суто бароккових словацьких протестантських драм (перший етап розвитку словацького барокко Й. Мінарик визначає 1650—1680 рр.[2]) їм чужі архаїчні середньовічні форми, до яких пізніше верталися у Словаччині, виробляючи свої національні традиції *. Згідно з протестантським містичним ученням XVII ст. словацькі драматурги проповідували вільне, необмежене спілкування людини з Богом, право на індивідуальне тлумачення релігії.

Таким чином, у спільному протистоянні шкільної драматургії України та

Словаччини театру єзуїтів виділяється обумовлена ідейними засадами увага до особистості. Це спричинює певний порівняльний аспект дослідження, де, враховуючи естетичну єдність стилістики бароккo, вирішального значення набуває проблема трансформації одних і тих самих сюжетів в українській православній і словацькій протестантській драматургії та в католицьких п'єсах.

Одним із сюжетів, при інтерпретації якого оповідач (драматург або театр) неодмінно торкався постаті простої, навіть соціально пригніченої людини, була відома біблійська притча про Багача та Лазаря (Лука, 16, 19—31). Крім того, мотив особистої свободи, незалежності, вільних думок тут поєднувався з не менш актуальним мотивом соціальної несправедливості, нерівності. Цілком слушно більшість дослідників пов'язує популярність цієї притчі з тогочасним загостренням ідеологічної боротьби, коли поширений релігійний сюжет використовувався драматургами як схема для викладання свого власного гуманістичного погляду на багатство та бідність. На думку І. Франка, ця притча була «одним із могутніх способів будження почуття соціальних контрастів життя людського і соціальної свідомості всіх бідних і покривджених» [3]. Спроба наочного зіставлення багатства та бідності, підкреслена увага до образу Лазаря, людини протестуючої, засвідчували причетність до прогресивних поглядів епохи. Тому, говорячи про близькість ідейних, моральних установок словацької драматургії перехідного періоду та українських бароккових п'єс, дуже важливо дослідити інтерпретацію саме цього сюжету в культурі двох народів.

Перу словацького драматурга священика П. Кирмезера належить ренесансно-світська драматизація цієї євангельської притчі — «Комедія чеська». Написана слов'янською (чеською) мовою, вона не ставила і не вирішувала подібно єзуїтським драмам суто теологічних питань, як-от особливості шляху душі грішника у пекло і покарання багача безпосередньо в пеклі або ж згодом, на страшному суді. Кирмезера привабила саме можливість розробки ідеї соціального протесту, котру ще більше актуалізували селянські і міські повстання XVI ст., під час яких лунали заклики порівну розділити майно між багатими і бідними. Серед українських шкільних п'єс збереглися декілька інтерпретацій легенди про багатого і бідного, що суттєво відрізняються одна від одної. На думку І. Шляпкіна, ця поширена в країнах Західної Європи притча прийшла в Росію з Польщі через українських викладачів Київської та Московської академій [4]. Однак досвід розробки притчі міг бути запозичений не з польського, як це було у більшості випадків [5], а з чеського або словацького театру, де вона досить часто інсценізувалась.

Перша православна шкільна п'єса про багатого і бідного, що називалась «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным, в евангельском Пиролюбце и Лазаре», поставлена в Москві 1701 р. і справедливо вважається пам'яткою російської давньої драматургії. Водночас цілком правомірною була її публікація В. І. Резановим у збірнику «Драма українська», оскільки, по-перше, ймовірним автором п'єси був українець, а по-друге, вона або ж подібна їй ставилась на сцені Києво-Могилянської академії. Друга п'єса за цим сюжетом — «Воскресеніє мертвих» — належить видатному літератору, педагогу, церковному діячу Г. Кониському і з'явилась в останній період розвитку київської шкільної драматургії — 1746 р. Обидва автори торкаються одного з самих болючих питань про соціальну нерівність і

пропонують ідентичне його вирішення: терпляче чекати на щастя у загробному житті, де кожний дістане по заслузі. Такий соціально-повчальний і моралізаторський смисл, вважає А. Робінсон, «повністю відповідав тим завданням, які ставились шкільним керівництвом до виховання дворянської молоді» [6]. Але якщо в «Ужасной измене» випадок з Пиролюбцем (багачем) і Лазарем (бідняком) сприймається як винятковий — Пиролюбець, «насыщен брашном», в розгулі бенкету вбиває Лазаря,— то в «Воскресенії мертвих» йдеться про реальну боротьбу за землю між заможним гнобителем Діоктитом і злидарем Гіпоменом. Г. Кониський засуджує не абстрактне, а конкретне зло, коли козацька старшина і дворянство свавільно захоплювали землі простих козаків та селян. Симпатії драматурга явно на стороні Гіпомена, якого Діоктит називає своїм суперником, ворогом і відверто загрожує вбити. Приваблює також образ землероба, що виступає у пролозі, промовляючи слова про майбутню розплату за несправедливість багача.

Принципова відмінність у трактовці соціальної розбещеності багача в обох цих п'єсах чіткіше виявляє суттєві ідейні збіги між словацькою оповіддю Кирмезера та українською Кониського. Якщо Кирмезер і Кониський прагнули наблизити свої твори до пекучих проблем сучасності та співчували бідному не просто як незаслужено потерпілому, а як представнику пригніченої соціальної верстви, то автор «Ужасной измены», викладеної в традиціях «закритої» школи, тільки обережно совістить багатих і радить їм поститися, для рятунку від згубних «сластей». За ремарками Кониського покарання Діоктита має бути не тільки видовищним, а й дійсно лякаючим. Старанно розроблена сцена смерті грішника, докладно розповідається про пекельні муки — змії та кусючі гади п'ють кров, а щоб остаточно залякати глядача, на кону з'являється Диявол, «который показуєт казні, єму наложенниє за обиди» [7].

Крім трьох вищеназваних інтерпретацій легенди про багатого та бідного, необхідно згадати невеличку сценку про багача та Лазаря, вперше опубліковану І. Франком [8]. За стилістичними ознаками вона більше подібна до інтермедії, ніж до серйозного драматургічного твору. Можливо, в даному випадку маємо приклад низового театрального бароკко, представниками якого на Україні були переважно мандрівні дяки — колишні студенти братських шкіл. У таких творах тісно переплітались народне сміхове, фольклорне і дидактичне начала, панував вільний від схоластичних нормативів стиль примітиву і художнє перетворення дійсності у запозичених «зверху» формах. Водночас у них простежуються чітка «вчена» традиція, авторська присутність та індивідуальна концепція. Більшість з цих ознак з певною похибкою можна віднести і до шкільної п'єси Кирмезера. Використовуючи прийоми балаганного комізму і фарсу з метою розібратися у реальній дійсності, словацький автор пішов далі інтерпретації біблійського сюжету про багатого та бідного. Ідейні та стилістичні збіги, обумовлені увагою до народних фольклорних традицій, особливо помітні в комічних сценах з чортами, Дияволом та в сцені пекла. Принцип показу жахів страшного суду, запозичений східнослов'янськими шкільними виставами із західноєвропейського моралітe, до якого так подібна «Комедія ческа», використовував і Кониський. Але в «Воскресенії мертвих» поява Диявола, типового персонажа народного театру, який і лякає і смішить, лише функціонально збігається з появою чортів Рарашка й Квасничка у Кирмезера, а

між сценою, виданою І. Франком, та «Комедією чеською» існують навіть текстуальні збіги.

Чорти у Кирмезера — уособлення соціальної справедливості — обіцяють багачеві купіль з гарячою сіркою і смолою замість мила; вони тягнуть багача-товстуна, весь час нарікаючи, що не взяли візка, щоб скоріше доставити його в пекло. Співзвучний цьому один з найяскравіших моментів в українській драматургії — виступ першого чорта:

Го, го, го гостю наш пожаданный
Соседе милый и брате коханый.
Давно тя к себе пожадали
Жебысмо тя в своих руках мали
Прийди уж до нас, будемо утехи заживати
Смолою серком будемо перепивати
А я твою понесу до пекла душу
А своих товаришов по твое тело запрошу [9].

Сцена метушні чортенят у Кирмезера фактично була комічною вставкою між більш серйозними частинами вистави — щось на зразок української інтермедії, а монолог чорта з української п'єси — це явний фольклорний мотив, узятий з вертепної драми. Одним словом, тотожна роль фарсових народних елементів у словацькій драмі та фольклорних в українській є спільною стилістичною ознакою цієї драматургії. Тут виявилась схильність письменників — представників двох народів привносити в схоластичну, нормовану форму світський традиційний елемент, виправдовуючи його появу схожими ідейними цілями.

Характерною рисою як протестантської, так і православної п'єси були, з однієї сторони, вже зазначене введення розважальних епізодів, що наближувало шкільний театр до широкого глядача, а з другої — цнотливість і морально-етична витриманість. Прагнення єзуїтських драматургів епатувати глядачів, щоб заволодіти їх почуттями, думками і розумом, призводили до показу відвертих спокусливих сцен, поява яких в Києво-Могилянській академії або Пряшівському колегіумі згідно з усталеними там нормами була просто неможливою. Католицьке мистецтво заради перемоги «церкви воюючої» парадоксально нехтувало більшістю етичних нормативів, апелюючи передусім до розуму і розсудливості. Ці суто морально-етичні якості драматургії різного конфесіонального спрямування підтверджують судження німецького літературознавця А. Хаузера про існування в європейському барокко двох течій — придворно-католицької і буржуазно-протестантської. До останньої і відноситься український та словацький бароккові варіанти.

Ренесансне розкріпачення душі в українському мистецтві XVII—XVIII ст. і вільнодумство протестантських ідеологів не означали розкутої вільності тіла. Драматурги вибудовували більш-меньш сприйнятну для сцени схему, обачливо обходячи ті епізоди, які не вкладались в принцип «унаочнення» та показу чеснот з життя святих. Так, розповідь про життя святого Іосифа, що у католицькому варіанті набувала характеру розкішного, помпезного видовища з ритуальними виходами вельмож і відвертими сценами розпусти дружини Потіфара, у православних і протестантів отримувала інше сценічне тлумачення та ідейне звучання. У розіграній на сцені протестантської школи в Кежмарку 27 червня 1730 р. п'єсі про Іосифа Ю. Бухольца епізод спокушування святого взагалі був відсутній. В українській драматургії збереглась дуже цікава трагікомедія «Іосиф Патріарх» (1708), автор якої Лаврентій Горка вперше у театральній справі того періоду додав до тексту докладний режисерський план мізансцен хору і графічне зображення танців. Для своєї п'єси Горка обрав більш компромісний шлях вирішення

етичних проблем. На відміну від єзуїтських варіантів боротьба розгорталась не між Іосифом і дружиною Потіфара, а між Іосифом і його власною людською слабкістю — Принадою, яка облесливими словами умовляє піддатись людським вадам, між розпусною жінкою і її Совістю, між Совістю і Принадою [10]. Тобто у цій драмі в центрі уваги опиняється людина, котра повинна вистояти, не спокуситися завдяки своїй внутрішній силі. В єзуїтському ж бароккo всі прояви особистості (вчинки дійових осіб) визначала, обмежувала і диктувала свободу дій людини, її рішення всемогутня сила Бога.

Оригінальні записи Л. Горки відтворюють «скаканіє» аравійських дітей, танок яких показував, «яко скорбь и печали не только убогих и богатих, но и цесарей превисших, во дни и ночи, во сне и на яве многовидно смущают и мучат». Можливо, елементи балету у виставі поєднувались із графічним зображенням, і мурінчики з п'єси про Іосифа «скакали» так, що фігури викладали якесь висловлювання або анограму. Це узгоджувалось з емблематичною сутністю бароккового театру, який дав життя так званим німим картинам — пантомімічним клеймам. Алегоричні пластичні етюди коментував актор-декламатор або хор і це допомагало глядачеві сприймати зміст та розуміти ускладнені образи-алюзії багатопланового бароккового дійства. Образ Іосифа, наприклад, мав ще й алегоричне значення праобразу Христа, тому в українській драмі «Действо, на страсти Христови списанное» німі картини, де з'являлась постать Христа, що молиться, страждає, несе в терновому вінку на Голгофу хрест, послідовно чергувались зі сценами продажу Іосифа його братами в рабство.

Наша увага акцентувалась на ідейних, тематичних і сюжетних збігах української православної і словацької протестантської бароккової драматургії і майже не розглядалась проблема єдності їх виражальних засобів. Окремі зауваження про наявність у п'єсах тих чи інших бароккових ознак не вичерпують цієї складної проблеми. Звернемось лише до творчого доробку Яна Амоса Коменського, який не тільки ретельно відтворює реалії тогочасного театрального життя загалом, а й простежує характерні риси протестантської вистави зокрема, її відмінності й спільності з єзуїтською сценою. У вже згадуваній книзі «Orbis sensualium pictus», яку російські студенти перекладали за наказом Петра I у Празі в 1710 р. [11] і яка, очевидно, була добре відома раніше київським викладачам, міститься докладний опис сцени і частини залу для глядачів.

У шкільних театрах слов'янських країн упродовж кількох сторіч зберігався єдиний симультанний принцип організації сценічного простору, за допомогою якого конструювалась сценічна подоба ієрархічної будови світу. Тут символічно розкривалась універсальна картина всесвіту, сповнена дисонансів і діалектичних протиріч між сутністю і явищем, скороминущим і безконечним, закономірним і випадковим. Загалом, шкільна сцена виглядала як головна естрада з завісою на задньому плані або драпіруванням на колонах з обох сторін, з яких, можливо, утворилися куліси. Трапецієподібна похила площина, що розширювалась у напрямку до глядача і трохи піднімалась над залом, ділилась на квадрати для фіксації мізансцен. Основні події відбувалися на авансцені — тут бенкетував багач і вмирав Лазар. Крім цієї самої простої конструкції шкільної сцени Коменський згадує більш ускладнене декораційне оздоблення, коли обабіч кону, на зразок куліс, встановлювали прямокутні тригранні призми — теларії, що складались із натягнутих на ра-

ми розмальованих полотен. Кожна призма мала поворотну вісь, і при обертанні навішені з тильної сторони зображення з різними архітектурними спорудами й пейзажами мінялись, одночасно змінювався також мальований задник, і таким чином відбувалась «чиста зміна» декорацій. Призми розташовувались у такий спосіб, щоб глядач сприймав їх як суцільне зображення, а актори могли б вільно рухатись між ними.

Симультанна сцена, описана у Коменського і відома українським піїтам з досвіду європейського середньовіччя, де вона застосовувалась при постановці містерій та мораліте, була зорієнтована у двох напрямках — по горизонталі й вертикалі, складаючи своєрідне протиставлення верху й низу, раю й пекла, ліва й права, багатства й бідності. Горизонтальний поділ відтворював дуже віддалені географічні точки. У ремарках до «Комедії чеської» Кирмезер зазначає, що на сцені повинні знаходитись декілька декорацій-палат, як-от хижа апостола Петра, будинок багача, пекло, Господня царина. Вертикальний поділ робив бароковий театр двох'ярусним, як у вертепі, де по землі ходили бідняки, розігрувались інтермедії, а на небі виступали алегоричні фігури і боги. Усе, що відбувалося на землі, неодмінно узгоджувалось з діями всевишнього, тому персонажі барокової драми рухались не тільки вздовж сцени, а й за допомогою цілої системи ричагів, противагів, складних машин та сходинок переміщувались з неба на землю, грішники провалювались у пекло, а в «Ужасной измене» навіть розверзнулася земля.

На відміну від протестантського театру, де кількість сценічних ефектів чітко регламентувалась, основною канвою єзуїтської вистави стала насиченість прийомами видовищності й театральності. «Єзуїтські театральні вистави якнайкраще відповідали вимогам барокової естетики,— зазначає дослідник барокового театру Й. Мінарик.— Вони, власне, були майстерним драматичним синтезом, де образотворче, музичне і пластичне мистецтво домінувало над мистецтвом слова» [12]. Місце народних ігрових елементів, властивих українській драмі, фарсового гумору, характерного для протестантських п'єс, у єзуїтській виставі займали різноманітні зорові, світлові й звукові ефекти, такі, як сяйво блискавки, мерехтіння зірок, затемнення сонця, морські бурі. Використання саме такого способу розваг не руйнувало загального настрою таємничості й релігійності містики, який, безумовно, ігнорувався сильним струменем ігрового народного примітиву в українській п'єсі.

Кожен із шкільних театрів слов'янського регіону намагався якнайбільше бути співзвучним епосі, ідейним вимогам часу, соціально-національній проблематиці свого оточення. Тому образотворча природа естетики барокко досить по-різному виявилась у театрі усіх конфесіональних напрямів. Релігійні розбіжності позначилися і в тлумаченні драматургами вічних біблійських сюжетів, і в їх сценічній інтерпретації. В українському та словацькому варіантах сцена через проповідь нерідко ставала носієм конкретних соціально-критичних мотивів. Таким чином театральні діячі переходили від загальних теологічних питань до злободенних питань дійсності, її реалістичного висвітлення. Це явище, що обумовило великою мірою творення національних варіантів барокко в Словаччині й на Україні, пояснюється не лише виховною функцією шкільного театру. Річ у тім, що існував сильний зворотний вплив глядацького середовища на сценічне мистецтво. Театральне барокко в слов'янських країнах формувалось з обов'язковим урахуванням бажань глядача. Так наро-

джувалась поетика фольклорної стилізації біблійських сюжетів у Києво-Могилянській академії, фарсова і водночас аскетизована драматургія Пряшівського колегіуму, розважальна пишність у п'єсах єзуїтських шкіл.

Н. О. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА

# СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОГО ВАРІАНТА БАРОККО В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ XVII ст.

XVII ст. в історії української музики посідає особливе місце. Це час її стрімкого розвитку, переможного входження в нову добу, досягнення вершин у межах бароккового мистецтва. Культура і процеси в усіх її сферах позначені надзвичайною цілісністю. Ті самі тенденції характеризують і музику, і архітектуру, і живопис, і літературу. На вершині національного відродження складається свій варіант епохального стилю, в якому своєрідно відбились ті поштовхи, що йшли від провідних культурних осередків Європи на периферію. В зв'язку з цим постає питання: в чому ж специфіка національного варіанта барокко, чим вона зумовлена і на які елементи системи стилю поширюється? Для з'ясування цього питання погляньмо, що пропонує західноєвропейська музика українським митцям у XVII ст. і що вони з того відбирають.

На українських землях в цей час не було грунту для сприйняття ранніх форм опери, інструментальної мініатюри, різновидів інструментального ансамблю (як «сонати», концерту — типу кончерто гроссо — у венеціанців) або вишуканої світської вокальної музики. Професійне мистецтво мало традиції тільки церковного співу — монодичного розспіву. І тому творчі сили скерувалися у сферу хорової, без інструментального супроводу музики для церкви. Саме православна церква на Україні відігравала роль і об'єднуючої сили, і найбільш впливового мецената. Нова творчість значною мірою продовжувала старі традиції: залишалися та сама літературна основа (хоч згодом вона дедалі більше збагачувалась новими текстами), ті самі функції. Тобто «зміст» (призначення) не порушувався, змінилася «форма» [1].

На початок XVII ст. сфера вокальних жанрів у західноєвропейській музиці була представлена мадригалом, переважно світським, різними видами багатоголосної пісні (завжди з прикметами національних шкіл), багатоголоссям протестантського хоралу (і взагалі духовною позацерковною лірикою), великою вокально-інструментальною формою концерту, в тому числі багатохорного (кілька хорів, часом різнотемброві, кілька різних за складом інструментальних ансамблів). Продовжували існувати й суто акапельні композиції, які наслідували традиції Палестріни та «римської» школи взагалі. В сфері вокальних жанрів знайшла втілення та боротьба нового (stile concitato) із старим (stile grave), що була притаманна всім тогочасним мистецтвам. Старе — це естетика врівноваженості, пропорційності, узагальненості. Нове — це естетика антитез, контрастів, багатозначності вислову, це музичні риторика й емблематика. Другий напрям найповніше виявився в опері, перший — в хоровій поліфонії ренесансних традицій. І все ж найвизначніші митці,

© Н. О. Герасимова-Персидська, 1991

як Г. Шютц, утверджуючи нове, не відмовлялись і від надбань попередньої епохи.

Таким є західноєвропейське бароко — італійське, німецьке, чеське, польське. Як же воно відбилось у дзеркалі української музики 60—80-х років XVII ст.? [2]

Хорова музика поділяється на два жанрових підвиди: «малі» та «великі» форми [3]. До перших належить партесний мотет [4]: твір на чотири-п'ять голосів (скоріше сольних) типу західноєвропейського духовного мадригала та інших подібних «камерних» форм, назва яких сильно варіювалась [5]. Крім того існували тріо-мотети, двоголосся ж було загалом нетиповим. З європейських форм тут відсутні: твори з інструментальним подвоєнням партій, для одного-двох голосів із супроводом.

«Великі» форми — це власне партесні концерти для восьми, дев'яти, дванадцяти, шістнадцяти (рідше) партій [6]. Деякі з них, що типово саме для цього періоду, є поліхорними — вони написані для двох або трьох чотириголосних хорів чи для трьох-чотирьох триголосних. Так в акапельному варіанті продовжуються традиції і венеціанської, і римської шкіл. Тим часом пошуки конкретних точок зіткнення з тою чи іншою національною течією приводять не так до сусідньої польської музики, як до Шютца. Звичайно, спільні риси неважко знайти також із спадщиною ренесансних творців — Жоскена Депре, Лассо, Палестріни, з венеціанцями — Габріелі (Андреа — пом. 1586, Джованні — пом. 1613), Меруло (пом. 1604), Каваццоні (пом. 1570), з польськими майстрами початку XVII ст.— М. Зеленьським (поч. XVII ст.), М. Мєльчеським (пом. 1651) та ін. Проте тут скоріше йдеться про засвоєння тих розгалужених традицій, які насичують музику бароко в цілому, про оволодіння загальноприйнятою композиторською технікою. Це, так би мовити, вміння говорити загальноєвропейською мовою. З Шютцем (1585—1672), як видається, є більш прямі зв'язки — скажімо, в Дилецького. Але можливо, що геній Шютца не тільки синтезував надбання і німецької, і італійської шкіл, а й сконцентрував в найбільш повному вигляді типові риси барокко.

В чому полягає оволодіння новою «мовою»? В музиці це означає завжди перебудову і системи мислення: його закони в середньовічній монодії, сприйнятій від Візантії, та в багатоголоссі, до того ж рубежа XVI і XVII ст., цілком відмінні. Не заглиблюючись у цю складну проблему [7], вкажемо лише на те, що характеризує українську музику XVII ст. як частину європейської. В сфері звуковисотності це перехід від змінності, розосередженості ладової будови монодії до тональної функціональної системи мажору — мінору з чіткою акордовою вертикаллю. Їй відповідає метрична упорядкованість з кристалізацією акцентного такту, танцювальними формулами — після повільного розгортання, нерівномірного ритму великих сегментів, підпорядкованого структурі тексту та ритму дихання в старовинному розспіві [8]. Багатоголосна тканина на такій основі збагачена поліфонічними засобами виробленої віками європейської композиторської техніки. В будові твору використані закони риторики — як у плануванні цілого, так і в зв'язках слова й музики: в партесних творах знаходимо багато випадків застосування музично-риторичних фігур з особливою увагою до ораторсько-патетичного жесту [9]. Врешті-решт, тематика творів, їх образна сфера також мають свої відповідності — як в європейській музиці, так і в українському мистецтві тієї доби. Це тяжіння до драматизму сцен Страшного суду, глибини суму Покаяній з їх плачем і

риданнями, до високих узагальнень Псалмів тощо [10].

Просте порівняння західноєвропейської та української музики за низкою показників створює враження цілковитої подібності (при певних відмінностях). Насправді існує глибока, принципова різниця. В Європі бароко є наступною (хай і новою) ланкою в еволюційному ланцюзі, воно виростає з Ренесансу, його заперечуючи. На Україні це раптовий стрибок з одного світу в інший, з Середньовіччя в Новий час [11]. Щоб довести тезу про докорінну відмінність, досить указати тільки на нові просторово-часові відносини.

Лінійний, позбавлений об'єму одноголосний, невимірний в часі спів, де панує «продовжений теперішній час», змінюється на об'ємне звучання багатоголосся з властивим йому різноманітним плетивом тканини. Голоси координуються завдяки однозначності — висотній і часовій — кожного окремого тону, дискретність переважає над континуальністю [12]. Нерозривність обох параметрів у розспіві виявлена в слабій визначеності часу. І навпаки, в новому багатоголоссі час упорядкований, рухається рівномірно, що дає змогу створювати враження його прискорення або уповільнення. З'являється якісна відмінність часу — як теперішнього, минулого, майбутнього [13].

Українська музика оволоділа і одним з найбільших надбань венеціанської школи: просторовими ефектами. Завдяки поділу хорової маси на окремі хори, зіставленню повного звучання і різних за якістю тембрів ансамблів, врешті-решт, змінам сили звучання (за ремарками в рукописах: «тихо», «голосно») створюється ефект глибини звукового простору, його складної будови. До цього долучаються контрасти мажору — мінору — зміни «chiaro-scuro», монолітної акордової вертикалі та прозорої імітаційної фактури тощо. Так закладаються основи нової драматургії, нової виразовості. І все це є втіленням естетики барокко, так само як патетика, декламаційна загостреність вислову.

Таким чином, можна констатувати, що за якихось 50—70 років українські митці здолали засвоїти нову художню систему, сучасну композиторську техніку, сучасний тип музичного мислення, причому їх творчість не є копіюванням, некритичним наслідуванням. Це цілком самостійне за національними ознаками явище. Досить послухати один твір, щоб помітити відмінність, характеристичність партесного концерту порівняно із західноєвропейськими зразками. Що ж складається на цю національну визначеність? Це цілий комплекс факторів.

Серед засобів, що не привилися, слід назвати інструментальний компонент, слабше виявлена також функціональність гармонії, відсутні надто вишукані зразки музично-риторичних фігур, «коротке дихання» поліфонічного плетення. Природно, що відсутність одного засобу компенсується появою іншого. Так, через брак фундаменту бароккової композиції — бассо контінуо (або бассо сегуенте) — особливого значення набуває партія басів, облігатно (неодмінно) присутня в кожному без винятку партесному творі [14]. Пошуки різноманітності тембрових барв у сфері інструменталізму привели до тонкої гри вокальних тембрів, багатства їх сполучень та зіставлень. У багатоголосній фактурі сильніші мелодичні зв'язки акордів, а функціонально-гармонічні зосереджені в простих кадансових формулах. Якраз на такі прості гармонічні ланки спираються поліфонічні прийоми (переважно імітаційні, в тому числі різні канони, наскрізні імітації типу фугато та фуга Дилецького).

Можна твердити, що українські митці сприйняли західноєвропейську техні-

ку в момент, коли урівноважувались відношення «стара ренесансна поліфонія» — «нова акордово-гармонічна гомофонна фактура». Вони наче відчули провідну тенденцію, яка привела в майбутньому до класицизму. Не маючи національної традиції поліфонічного мислення, автори партесних концертів легше відгукнулись (їх не гальмувало попереднє знання!) на такий тип викладу, який в основі мав вертикальні конструкції, хоч вони і підтримували мелодичний рух багатоголосся з досить складними поліфонічними прийомами.

Партесна творчість має і свої, тільки їй притаманні ознаки, які найлегше сприймаються слухачем. Це сфера інтонацій, того, що за всіх умов, в усіх стилях визначає ступінь оригінальності — чи то композиторської, чи то цілої школи. Подібно до того, як перенесення без змін до іншого національного середовища жанру в цілому, скажімо, панегірика, відразу ж надасть йому рис українських, польських чи російських, так само і в музиці неодмінно виявиться місцева «музична говірка». Інтонаційна мова партесних творів має — поряд із сталими формулами європейської музики — елементи старовинного розспіву, народних, переважно міських, пісень. Це перш за все найпопулярніші жанри: псальми і канти. Все це відповідає пісенному елементу і в західноєвропейській музиці. Разом з тим на такому фундаменті — на мелодіях чіткої будови, невеликого обсягу — зручніше будувати багатоголосся. Часом складові елементи можна виділити, але нерідко вони так міцно зціплені з іншими, що утворюють новий синтез, нову якість — власне інтонаційне «обличчя» партесної творчості. На цьому необхідно наголосити особливо: «національне» тут не зводиться до подібності народній пісні (що було б і неможливо на цій стадії розвитку), воно увібрало в себе дещо й із суто українського середовища, й із східнослов'янського, й із західноєвропейського. Головне, що це ознака *цього*, і тільки цього, явища, за якою воно впізнається як таке.

До речі, згодом, із перенесенням до Росії, індивідуальність партесної музики набуває нових рис — і утверджується нова якість, яка поширюється однаково на творчість і українських, і російських композиторів. І відрізнити концерти за національною ознакою стає неможливим.

Підсумовуючи деякі спостереження над українською музикою бароко під кутом зору європейського контексту, можна зробити деякі висновки.

Момент відкриття західноєвропейської музики припав на надзвичайно сприятливий для України час загального піднесення, спалаху творчих потенцій народу. Засвоєння європейського досвіду йшло дуже швидко, і на 70-ті роки українська музика майже не «запізнювалась» порівняно з центром. Для переходу від монодії до багатоголосся раннє бароко створювало сприятливі умови завдяки існуванню поряд з «високим», вишуканим мистецтвом досить простих форм, зокрема багатоголосної пісні побуту, протестантського хоралу. Європейська модель була сприйнята лише частково — у ракурсі як жанрів (неповнота системи — тільки хоровий спів a капела), так і музичних засобів. Компоненти європейської моделі в процесі їх засвоєння вступили в зв'язки з новими явищами, які породжувались особливостями національного музичного досвіду. В 70-ті роки закінчився їх синтез, який і визначив оригінальність партесної творчості. Найбільш помітною є інтонаційна будова, яка сама також сплавила в собі різні за генезою елементи. Входження в європейську музичну культуру безпосередньо від середньовічної монодії до бароккового концерту — тобто елемінуючи ланки попереднього поступового вбирання

елементів інших музичних культур — позначилось на більшій (порівняно з іншими національними варіантами музичного бароко) національній визначеності української хорової музики XVII ст.

І. М. ЮДКІН

# БАРОККОВИЙ МЕЛОС ТА УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

Зіставлення художньо-стильових систем бароко та фольклору, на правомірність та продуктивність якого в літературі вже зверталася увага [1], для української народнопісенної традиції здається особливо показовим у площині музичної орнаментики. У широко відомих фольклорних записах вже з першого погляду впізнаються орнаментальні фігури барокової мелодики. Так, у варіанті пісні «Гей гук мати гук», поданому в збірнику Марка Вовчка й О. Маркевича, мелодика побудована, по суті, як неперервне мереживо візерунків: на межі 1 та 2 тактів виникає типово барокковий нахшлаг, який водночас утворює камбіату до наступного тону, такт 3 розпочинається мордентом, такт 4 завершує трель, яка виконується відповідно до барокової традиції — з початком та завершенням на тій самій ноті. Для наступних двох тактів характерне фольклорне чергування альтерованого та дезальтерованого щаблів тоноряду, що нагадує бароккову фігуру «твердого кроку», а в завершенні групето переходить у висхідний шлейфер, що також відповідає нормам барокової стилістики. Інша пісня з того самого збірника, «Ой глибокий колодязю, золоті ключі», розпочинається також подібним переростанням групето у шлейфер; у 2 такті з'являється фігура так званого «шукання тону» (квезиції), а далі «тірата» підводить до завершальної камбіати. У кожному з наступних тактів проводяться ланцюжки низхідних форшлагів, яким передують камбіати, а в останньому такті пісні ключове слово «золоті» підкреслюється аподжіатурою, цілком у дусі барокових арій.

Дослідження подібних фольклорно-барокових орнаментальних аналогій у широкому обсязі поки що проводилося лише на болгарському матеріалі [2]. Воно продемонструвало, зокрема, істотну композиційну роль орнаменту як засобу «профілювання» мелодії (наприклад, за допомогою своєрідної «музичної рими» між орнаментованими кадансами, підкреслення кульмінаційних побудов). Необхідність вивчення орнаментальної системи народнопісенної традиції у її зв'язках з бароко зумовлюється також внутрішніми потребами фольклористики. Відзначалося, зокрема, що для реконструкції варіантів фольклорних записів слід враховувати взаємоперетворення ритмічних структур (наприклад, такі несподівані метаморфози, як розширення ямбічних диметрів до п'ятискладників та далі до шестискладників з хореїчною клаузулою), а відтак не завжди виправдана звичайна методика редукції орнаментальних нашарувань. За влучним висловом Б. С. Луканюка, «будь-який ритмічний малюнок, якщо кожний його варіант трактувати як результат видозмін, можна кінець кінцем згорнути в одну ритмічну тривалість» [3]. Подібне свід-

© І. М. Юдкін, 1991

чення знаходимо в угорської дослідниці К. Пакша, яка на підставі аналізу затактових мелізмів пісенних інципітів дійшла висновку, що неможливо відокремити основні тони та декоративні нашарування, як у «техніці народного шитва, коли складені разом шматки тканини об'єднуються спеціальними стібками із різнобарвних ниток, що самі витворюють орнамент» [4].

Ці спостереження фольклористів набувають особливого значення, коли врахувати засвідчену загальнотеоретичними дослідженнями невіддільність орнаментики від мелодичної цілісності. Вже Р. Лах продемонстрував зв'язок орнаменту з виявленням кульмінаційних та кадансових фаз розгортання мелодії та довів походження лінеарних орнаментальних фігур від мовної акцентуації, зокрема глісандуючих фігур від висхідного та низхідного акцентів (так званих гравісу та акуту), а вібруючих фігур від перемінного акценту (циркумфлексу) [5]. Стосовно бароко ці ідеї набули дальшого розвитку в монографії Ф. Неймана. Він звернув увагу на роль метричної позиції орнаментальних фігур, зокрема на можливість їхнього поділу на «ударні» та «позаударні», а останніх, в свою чергу,— на «передударні», «післяударні» та «міжударні», відповідно до їх розташування відносно «початкової точки основного тону». Очевидно, що «ударні» фігури «відтягують вступ основного тону», тим часом як «позаударні», навпаки, «залишають його на місці». Розташування у метричній сітці істотно впливає також на акцентуаційні можливості візерунків. За Нейманом, «ямбічні або анапестичні звороти малопомітні, коли коротша нота лежить до сильної частки, а довша — після неї. Той самий зворот виділяється, коли коротший тон припадає на сильну частку» [6]. Інакше кажучи, ефект синкопування стає чинником утворення орнаменту, пов'язуючи мелодичну фігурацію з цілісною тактометричною організацією мелодії. Відповідно, в орнаментиці розмежовуються дві тенденції: до узгодження з мелодичною цілісністю, зокрема з лінеарним мелодичним контуром і з метричною сіткою, та протилежні, «відцентрові» тенденції, що знаходять вияв у синкопованих та стрибкових фігурах.

З наведених свідчень вочевидь випливає висновок, що зіставлення фольклорної та бароккової традицій може здійснюватися тільки на рівні мелодичних структур у цілому. Але такий підхід уможливився лише в останні роки, коли відродився інтерес до бароккових музично-риторичних концепцій, в контексті яких орнаментальні фігури трактувалися як чинник умотивованості музичного мовлення (на відміну від аналогічних тропів та секвенцій грегоріанського хоралу) та водночас як своєрідні позначки афектів і як стильові аномалії, покликані засвідчити «поетичні вольності» (на відміну від формульних зворотів у фольклорі). Відомо, що ці концепції народилися в полеміці проти «строгого стилю» Палестріни та його принципу найменшої дії, згідно з яким горизонтальне розгортання мелодичного матеріалу відбувалося найкоротшим шляхом, через «пощаблеві кроки» між суміжними елементами тоноряду, а вертикаль будувалася, навпаки, з несуміжнощабельних сполучень, розмежованих консонансними інтервалами. Мелодика мала специфічний характер «заокругленості» завдяки тому, що за кожним стрибком слідував пощаблевий рух, а якщо з'являвся новий стрибок, то йому надавався протилежний напрямок.

Відомо також, що палестрінівський «строгий стиль» відроджував особливості грегоріанського хоралу, заперечуючи водночас манеру ранньоренесансної поліфонії. Приміром, популярний серед тогочасних композиторів мело-

дичний матеріал трактувався тут у такий спосіб, що фрагменти з характерними стрибковими інтервалами ізолювалися та розосереджувалися в оточенні пощаблевих мелодичних ліній, а «ідеал ритмічної палестрінівської лінії можна стисло висловити формулою нерухомість — рух — нерухомість» [7]. Цілком протилежне спостерігається в таких специфічно бароккових жанрах, як пассіони. Якщо в хорових розділах з оповідним текстом «розгортання мелодії відбувається переважно в плинному русі з рівномірною течією ритму», то в сольних розділах, навпаки, «інтервальні стрибки та ритмічне розмаїття виявляють ознаки своєрідної мальовничості» [8]. Отже, в системі барокко лінеарність мелодики усвідомлювалася вже не як загальний норматив, а як атрибут особливої стильової орієнтації.

Бароккове трактування цього нормативу спричинилося до його дестабілізації. Приміром, значного поширення набула «тема хроматично заповненої кварти», в якій «всі звуки гармонізуються, використовуються як акордові» [9], так що мелодична лінія розпадається на точки з різних тональностей. Навпаки, інтервальні стрибки між звуками мелодії почали усвідомлюватися як ознака їхньої приналежності до єдиного арпеджованого акордового каркасу, а пощаблевий гамоподібний рух замість основи мелодії перетворився у колоратурне заповнення цього каркасу. Стрибкові дисонанси, наприклад, розцінювалися сучасниками як фігура «гетеролепсису», тобто як «дисонантний тон, який належить до іншого голосу» [10]. Одноголосся уподібнюється комплементарній поліфонії, в якій фрагменти окремих голосів чергуються між собою, а не звучать одночасно. Виникнення такого феномена прихованої поліфонії відповідало загальноестетичним позиціям барокко з його характерною душевною роздвоєністю, з увагою до діалогічної оповіді в дусі «солілоквії», тобто розмови автора з собою, на противагу монологічним тенденціям «строгого стилю».

Але якщо барокко та «строгий стиль» можуть протиставлятися за такими особливостями музичної мови, як розгортання мелодики, то є підстави шукати аналогії цьому протиставленню у відповідному розшаруванні фольклору. Справді, відомо, що обрядовим жанрам фольклору притаманна так звана олiготоніка, або вузькооб'ємна мелодика [11], подібна лінеарній мелодиці «строгого стилю», натомість інші жанри, насамперед епічні, доцільно зіставляти з тим, що властиве барокко. Дійсно, типовий для барокко прийом секвентного мелодичного розвитку знаходить відповідність у фольклорі в ізоритмії (характерний, зокрема, для лемківських ліричних пісень [12]), а фігура анадиплосису, або подвоєння, тобто повторне проведення звороту, яким завершується один з розділів мелодії, на початку наступного,— у народнопісенному феномені антиметаболи [13], яка також набула поширення в ліро-епічних жанрах. Що ж стосується фігури симплоки, тобто уподібнення початку й завершення мелодії, то в ній легко впізнається фольклорна кільцева форма. Нарешті, особливе значення для зіставлення українського фольклору з барокко має так звана тезоподібна мелодія, якій властивий початок з фігурою так званої ноеми, побудованої з акордових стрибків, та подальше розгортання в гамоподібному русі. Саме така композиція дуже типова для українських балад та чумацьких пісень, і саме тут виявляються специфічні відмінності. Якщо для барокко (насамперед для жанру канцони) було характерним розпочинати мелодію довгим витриманим тоном, а потім переходити до його димінуції, то у фольклорі помітна протилежна тенденція: якраз на

початку пісні відбувається димінуція першого тону, особливо за допомогою додавання односкладових часток (типу «ой», «гей», «та», «а») [14]. Водночас подібне повторення одного тону мелодії шляхом його димінуції знаходить відповідність у барокковій фігурі мультиплікації, або репетиції. Додамо, що ця фігура зустрічається у фольклорі не лише на початку пісень, а й у завершеннях, особливо для створення хореїчної кінцівки після ферматного збільшення наголошеного складу.

Подібні збіги ще очевидніші на рівні окремих орнаментальних фігур. Так, форшлаги у народнопісенній традиції часто трактуються як аподжіатурні затримання, за допомогою яких підкреслюються ключові слова («тихо», «милий», «тебе» у баладі «Тихо тихо гей на вулиці»; «співайте», «куйте», «думаєш» у пісні «Ой не співайте півні») [15]. У барокко заповільнені форшлаги прибирали вигляду так званих зітхань, хоча там вони звичайно розмежовувались паузами.

Показово, що в українському фольклорі морденти та групето постають у тому ж вигляді, що й у барокко,— з так званими нахшлагами, якими декорується основний тон. Ці нахшлаги у фольклорі, так само як у барокковій стилістиці, часто служать утворенню пунктирного ритму (наприклад, у піснях «Ой по ролі по ролі», «Ой горе горе з лихою годиною», у баладі «Ой, оре Семен»). Само ж по собі групето у фольклорі звичайно використовується як кадансовий зворот, для оточення тоніки нижнім та верхнім ввідними тонами [16].

У сфері гамоподібної орнаментики барокко та фольклор демонструють ще очевидніші збіги. Так, впадає у вічі щедрість використання шлейферів. У збірнику К. В. Квітки, складеному з голосу Лесі Українки, трьохзвучні розспіви прибирають вигляд саме цієї фігури, до того ж найчастіше з анапестичною або дактилічною ритмікою, властивою барокковій традиції [17]. Такий самий разючий паралелізм спостерігається у трактуванні фігури тірати — швидкої гами між двома акордовими тонами. В барокко склався особливий різновид даної фігури — так звана каскаха, тобто низхідний рух від домінанти до тоніки, і саме вона найчастіше вживається в українському фольклорі [18]. Показово також, що ця фігура характерна для шопенівського стилю, зв'язки якого з Україною вже становили предмет спеціальних досліджень.

Серед фігур, що містять стрибкові інтервали, особливу увагу привертає камбіата, тобто поєднання терцового та секундового кроків у одному або ж протилежних напрямках. У разі збігу напрямків виникає трихордна поспівка, поширена у фольклорі різних народів, коли ж напрямки протилежні, то камбіата служить кадансуванню (запроваджуючи тоніку після обох ввідних тонів) або мелодичному розвитку [19] Надто ж цікавий той різновид цієї фігури, коли додається ще й квартовий стрибок у напрямку, протилежному терції, так що в цілому фігура прибирає вигляду пермутації тетрахорду.

Подібні тетрахордні камбіати мають глибокі історичні коріння. Вони зустрічаються в знаменному розспіві (наприклад, у відомому каталозі М. В. Бражникова у складі поспівок «перевязка велика» та «сперевесь возводна») та становлять одну з найхарактерніших музичних ідіомів шопенівського стилю [20]. Слід підкреслити відмінність даної фігури від звичайного квартового стрибка з наступним заповненням, який властивий також «строгому стилю». Ця обставина істотна тому, що в українському фольклорі особливо часто використовуються саме тетрахордні камбіати, а не заповнення стрибків, так само, як у стилістиці барокко [21].

З тетрахордною камбіатою пов'язана

так звана аччіакатура, тобто арпеджований тризвук з доданою квартою або секундою. До цієї фігури, яка в межах барокко набула особливого поширення у творчості Д. Скарлатті, звертався також І. С. Бах (наприклад, у відомій до-мінорній прелюдії з 1-го тому Добре темперованого клавіру), а згодом вона увійшла до шопенівської ідіоматики. Слід відзначити, що аччіакатури можуть виникати на пентатонній основі, й саме у такому вигляді становлять одну з типових формул угорського фольклору (як послідовність g-a-f-d-c-d), але в мажоро-мінорній системі вони — типовий атрибут українських балад (наприклад, «Ой не ходи Грицю», «Ой у лузі калина») [22].

Спеціальної уваги потребують фігури «твердого кроку» (або «твердого стрибка») та «шукання тону» (квезиції), оскільки, належачи до складу типово бароккової орнаментики, вони водночас упізнаються серед тих зворотів, які становлять загальновизнаний специфічний інтонаційний фонд українського фольклору. Досить зіставити, приміром, типовий для пасіонів Баха та Шютца хід на зменшену кварту в послідовності медіанта — ввідний тон-тоніка з наведеними С. Й. Грицею формулами кадансів української балади, щоб помітити очевидні збіги; приклади «твердих стрибків» в українському фольклорі постачають також «вівчарські пісні» карпатського регіону, в основі яких лежить поєднання тритону із субквартою [23]. Що ж стосується фігури «шукання тону», то її тут демонструють кадансові звороти, побудовані на висхідній або низхідній тіраті між тонікою та домінантою, за якими слідує стрибок між домінантою та ввідним тоном [24]. Щоб судити про міру специфічності подібних зворотів для українського фольклору, відзначимо, що, скажімо, для молдавської скрипкової орнаментики типовіші фігури, аналогічні моцартівським квінтам (типу c-h-c, e-dis-e, g-fis-g), коли, наприклад, кожний звук тонічного арпеджіо орнаментовано відповідним ввідним тоном [25].

Таким чином, актуальність розглядуваної нами проблеми правомірна з огляду на те, що йдеться не про випадковий збіг окремих елементів, а про збіг основних закономірностей орнаментальних систем. Фігури в них виступають не як декоративне нашарування на вже створені мелодії, а як вихідний матеріал для мелодичного формоутворення. Тому вони не факультативний додаток до художньостильових систем, а їхній органічний компонент. Орнаментика постає як спільна ланка барокко та фольклору, що й зумовлює необхідність її подальшого дослідження.

Ю. П. ЯСИНОВСЬКИЙ

# УКРАЇНСЬКА ГІМНОГРАФІЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

У системі зв'язків української музики епохи барокко важливе місце посідають взаємини із західноєвропейською культурою. Саме в цю епоху відбувається великий поворот від давньої грековізантійської орієнтації до європейської, в результаті чого українська музика входить у русло загальноєвропейської культури. Вплив здобутків останньої виразно простежується як в за-

© Ю. П. Ясиновський, 1991

гальних тенденціях розвитку музичної культури, так і в її багатьох окремих фактах і деталях.

В умовах Речі Посполитої більша частина українських земель була безпосередньо зв'язана з Заходом, що значно посилило приток в українську культуру гуманістичних тенденцій. Одночасно формуються нові соціальні умови розвитку музичного мистецтва. З традиційних середньовічних осередків музичного професіоналізму — монастирів — акцент різко зміщується до міст, шкіл, культурно-освітніх центрів. Формується новий статус соціального становища професійного митця-музиканта, який стає світською особою, вільнонайманим співаком, хоровим диригентом і вчителем. Він переписує нотні книги на замовлення братств і шкіл, музикантів-практиків. Цей митець швидко реагує на різноманітні музично-стильові інновації, записує у свої нотні книги насамперед найцікавіший, з його точки зору, репертуар, що звучить у його середовищі. Музикант-співець нового типу стає могутнім фактором оновлення української гімнографії.

Українська гімнографія [1] сприймає й засвоює нотолінійну систему запису музичного тексту, що знаменує собою її стильовий перелом. Але тут виникає питання: чому це мистецтво, конфесіональне за своєю суттю, активно сприймає здобутки латинського Заходу? Чому в умовах гострого ідеологічного протиборства з католицизмом та унією ці контакти не лише не згасають, а, навпаки, посилюються? Головна причина, очевидно, полягала в тому, що гімнографія як вид мистецтва в епоху бароккo стає загальнонародним явищем, яке задовільняло музично-естетичні потреби всіх соціальних верств. А це накладало на гімнографію велику відповідальність. Вона щедро черпає з народнопісенних джерел і разом з тим міцно тримається східнослов'янської основи, підтримує тісні контакти з давньою грековізантійською спадщиною і водночас змушена йти на компроміс із західною культурою, засвоюючи її новітні здобутки. Але при цьому українська гімнографія зуміла зберегти своє обличчя, свою конфесіональну сутність і національну своєрідність. І тут чи не найбільша заслуга належала стійкій орієнтації на східнослов'янську єдність.

Сутність музично-стильового оновлення української гімнографії в епоху бароккo буде краще усвідомленою й зрозумілою, якщо попередньо зробити коротенький огляд західноєвропейських здобутків епохи бароккo.

Європейське музичне бароккo — дуже складне і багатопланове мистецьке явище, що ввібрало в себе різні культурні, мистецькі та історико-стилістичні ряди. В культурно-історичному плані це насамперед тісне переплетення загальної секуляризації музичної культури, що йде від попередньої доби — Ренесансу, з новим піднесенням церковної музики. Яскравим проявом цього дуалізму європейського бароккo є остаточне утвердження рівноправного положення інструментальної музики та нових форм музикування, з одного боку, та вершинні здобутки вокально-хорової музики у сфері церковних жанрів — з другого. У музично-стильовому плані це співіснування та поступ таких яскравих явищ, як створюваний протягом багатьох віків багатоголосний поліфонічний склад письма, ренесансна монодія, перетворена в декламаційно-кантиленну мелодію, мотивна техніка з поступовим становленням рельєфного тематизму, тонально-гармонічне мислення з опорою на так званий генерал-бас, принцип концертування, що загострив структурні контрасти й оновив загальний стрій звучання, архітектоніка цілого, заснована на складних композиційних зв'язках у рамках цик-

лічних побудов. Одним з центральних питань вокальної музики стає співвідношення слова й музики. До цього слід додати і створення складної ієрархії жанрів і форм, де нове переплілалося зі старим, а жанрова специфіка була тісно пов'язана з функційною визначеністю: місце звучання (Ort) визначало манеру письма (Art) [2].

Епоха бароко відкрила широкий доступ у «високе» мистецтво танцювальної музики, що, зокрема, знайшло своє теоретичне обгрунтування у відомого композитора й теоретика того часу Йогана Маттезона [3]. Танцювальність цілим потоком влилась і в українську гімнографію [4]. Танцювальний тематизм надав барокковій музиці гнучкості, моторики, структурної періодичності, пропорційності форм. А в естетичному плані сприяв демократизації «високої» музики барокко.

Та й сама побутова музика помітно професіоналізується, значно розширюється коло вживаних інструментів, зростає професійний рівень виконавства. І хоч всі ці риси були характерними й для попередньої ренесансної доби, проте саме барокко підносить інструментальну культуру на нову та небувалу висоту. Відгомін цієї багатої інструментальної культури був сильно відчутний і в українському музичному мистецтві.

У музичному мистецтві барокко знайшли також відбиття характерні для літературного барокко метафоричність мови й риторика та емблематика образотворчого мистецтва. На кожному конкретно-історичному матеріалі всі ці ознаки проявлялися по-різному: то у вигляді окремих стилеутворюючих елементів, то у вигляді системної єдності (творчість Баха).

У культурно-історичному плані барокко остаточно закріпило поляризацію різних форм побутування музичного мистецтва, що в основному збереглося до нашого часу. Це такі пари, як церковна й світська музика, вокальна й інструментальна, одноголосна й багатоголосна, танцювальна і пісенна, у ладотональній сфері — мажор і мінор. Однак ця поляризація не була абсолютною й названі пари відзначалися постійним взаємопроникненням. Так, взаємообмін відбувався у сфері вокальної та інструментальної музики, причому не лише за допомогою тематичних чи формальних засобів; дуже часто один і той же твір перекомпоновувався з вокального жанру в інструментальний і навпаки (так званий принцип пародії та автопародії, що, зокрема, широко використовував Бах [5]). Простежується він і в ладотональній сфері, зокрема між мажором та мінором [6], що було особливо характерним для української народної та професійної музики [7].

Серед найяскравіших інновацій музичного барокко слід відзначити утвердження інструментальної музики як високопрофесіональної галузі музичного мистецтва, яка вперше в історії музики успішно конкурує з вокальною церковною музикою, а в деяких аспектах і випереджає її. Утвердження інструментальної музики вирішальним чином вплинуло на звуковисотну організацію, де середньовічна модальна система розпадається й формується нове, тональне мислення. Природно, що паралельно розвивається й нова музична естетика та музично-теоретична думка, які закріпляли досягнення мистецтва барокко.

Музичному барокко властива ще одна яскрава риса. Незважаючи на рішучий поворот до нової образності й нового мислення, нове тут співіснує зі старим, з ренесансним чи навіть середньовічним мисленням. В епоху барокко відбувалася активна реставрація се-

редньовічних традицій, особливо в Центральній та Північній Європі [8], що зумовило розквіт у німецькій музиці таких жанрів, як протестантський хорал і духовна пісня.

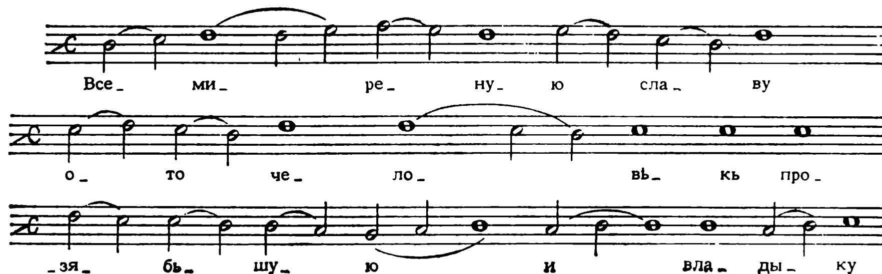
В епоху барокко з небувалою силою виявилися й закріпилися регіональні та національні відмінності європейської музики: італійської, французької, німецької, англійської, іспанської, польської. Подібний процес спостерігається і в Східній Європі, де відбувалось інтенсивне формування особливостей української, білоруської та російської музики. Причому в утвердженні національних стилів велика роль належала інонаціональним стилям. Так, активізація розвитку німецької культури йшла не лише зсередини, а й більше ззовні — від тогочасних французької й, особливо, італійської шкіл. Ще Кванц в 1752 р., узагальнюючи досвід історичного поступу німецької музики, стверджував, що специфічний німецький стиль народився на основі синтезу різних європейських шкіл [9]. Надто ж яскравою в цьому плані була наймогутніша фігура німецької бароккової музики — Й. С. Бах.

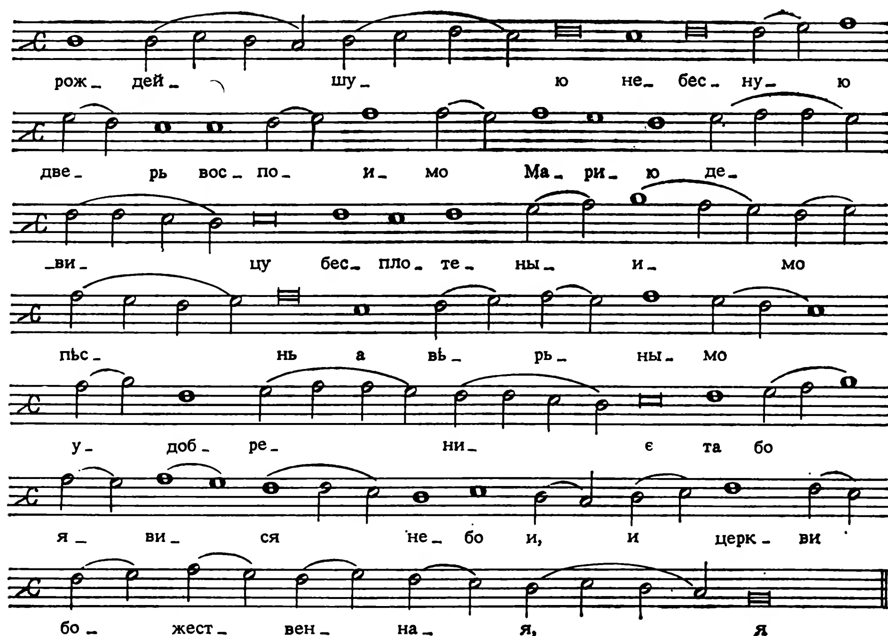
У таких умовах активно розвивалась українська гімнографія. Спираючись на глибокі власні традиції, вона засвоювала чужий стильовий досвід — грецький, болгарський, сербський, молдаво-волоський. В ту пору українська гімнографія заново відкриває для себе грецькі та південнослов'янські традиції, освячені колись багатою й могутньою культурою Візантії.

Однією з основоположних проблем музичної стилістики вокальної музики епохи барокко є взаємовідношення слова й музики. Стосовно гімнографії, зокрема української, існують думки, що тут панує так званий прозаїчний тип мислення. Тобто словесний текст, втративши при перекладі на слов'янську мову віршований розмір і ставши прозаїчним, зумовив відповідно «прозаїчну» музичну мову. Музичний розвиток втратив свою самостійність і підпорядковується словесним прозаїчним структурам. І лише в партесному багатоголосному співі, який зайняв панівне становище в українській музиці XVII ст., утверджується нове музичне мислення на власне музичних засадах і незалежне від ритмічних структур прозаїчного слова.

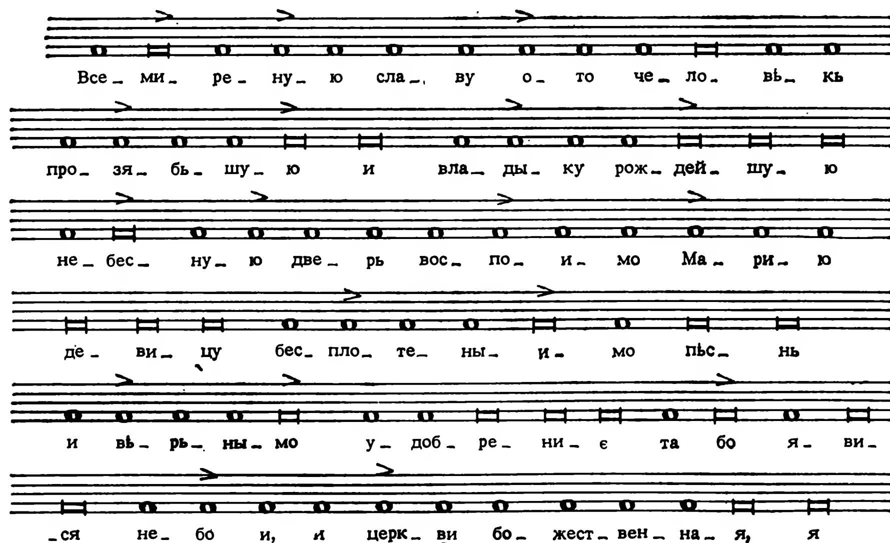
Глибше вивчення української гімнографічної культури, зокрема її різноманітних жанрово-видових та стильових відгалужень, дозволяє по-іншому подивитись на цю дуже складну проблему.

Досліджуючи жанр догматиків (один з найбільш репрезентативних піснеспівів недільного циклу з Октоїха), вдалося розкрити глибокі й самодостатні принципи розвитку власне музичних структур, незалежних від слова та його ритмічної організації [10]. Для прикладу наведемо початковий розділ догматика 1 гласу:






Схематизуючи музично-текстовий ритм:




легко зауважити наявність своєрідної метроритмічної строфи з періодичними акцентними співвідношеннями, незалежними від словесної акцентуації.

Ще більшого розмаху й самодостатності розвитку власне музичні принципи мислення набули в особливо урочистих та шанованих на Україні піснеспівах: задостойник «О тебі радуєтся», кондак Богородиці «Возбранной воєводі», стихира у велику п'ятницю «Тебе одіющагося світом», херувимська пісня з літургії, у велику суботу «Да молчит всякая плоть», стихира в неділю П'ятидесятниці «Прийдіте людиє» та ін.

Таким чином, починаючи з кінця XVI і протягом XVII ст. і частково у XVIII стилістика української гімнографії досягає вершинного етапу розвитку. Принципи музичного мислення та поступу характеризуються довершеністю й значною незалежністю від словесних побудов. Загальне суспільне піднесення сприяло зміні поглядів на гімнографію як на суто церковне мистецтво. Вона дедалі більше починає сприйматися як мистецький витвір. Кращі, улюблені піснеспіви нотні Ірмолої називають барвистими епітетами: «зіло красноє», «зіло прекрасноє», «зіло прекрасноє і умиленноє» тощо. Відбувається виразна секуляризація гімнографії. Як і в архітектурі, тут панують ясність і чіткість музичних компонентів форми, рівновага пропорцій цілого та його частин. У тематиці перед ведуть радісні й просвітлені образи, загальний настрій обов'язково урочистий, святковий. Важливими компонентами стилістики стають міцна й гнучка мелодична лінія, стрімкість музичного розвитку, зумовлена пружністю метроритмічних побудов. З другого боку, мелодична лінія відзначається орнаментальністю, яка певним чином сповільнювала мелодичний рух. У цьому протиборстві виковувалися оптимальні й чіткі музичні форми.

В якій же мірі всі вищеназвані принципи стилістики української гімнографії співвідносяться з європейським музичним процесом епохи бароккo? На перший погляд здається, що розвиток музичного мислення в плані звільнення від диктату слова проходив лише в одному напрямку. Насправді це не так. Цілком справедливим є твердження, що епоха бароккo зняла з канонічного слова ореол святості, недоторканості. Тексти Святого письма та богослужбові ще в попередню епоху починають перекладати на європейські мови, в тому числі й на українську. В епоху ж бароккo повсюдно поширюється тенденція створення нових текстів на основі канонічних. Торкнулася вона також і української музики: партесного концерту, канта, духовної пісні, частково гімнографії. Стрімкий розвиток мелодичної основи гімнографічних піснеспівів зумовив появу повторів, скорочень чи подовжень словесного ряду, пристосовуючи його до музичної форми, тощо. Власне музичне мислення стало важливим чинником надання гімнографічній композиції цілісності. В цей час починають розвиватися нові, більш досконалі форми побутування церковної музики, зокрема партесний багатоголосний спів. Саме тут повною мірою виявляються потенції музичного стилю бароккo з характерним для нього могутнім звучанням хорової маси, підвищеним емоційним тонусом, внутрішньою експресією тощо. Проте відчутного антагонізму між гімнографією (одноголоссям, монодією) і багатоголосним партесним співом не було. Гімнографія у своїх вершинних здобутках розвивалася в єдиному стильовому руслі — загальноєвропейського бароккo.

Л. П. КОРНІЙ

# ДО ПИТАННЯ ПРО ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ЧАСТИНИ УКРАЇНСЬКОЇ ШКІЛЬНОЇ ДРАМИ XVII — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

Функціонування шкільної драми на Україні припадає на XVII — першу половину XVIII ст., період значних зрушень у різних галузях художньої культури, що дало можливість дослідникам характеризувати його як період переходу від середньовіччя до культури нового часу [1]. Особливість цього періоду на східнослов'янських землях, зокрема на Україні, полягала в тому, що «припізніле й неповне виявлення ренесансу... зумовило вростання його суспільно-історичних функцій в естетичні й художні форми барокко, що приводило до своєрідного синтезу цих систем культури в творчій практиці тодішніх українських письменників» [2]. Це було властиве не тільки літературі, а й іншим галузям культури, зокрема шкільному театру і музичному мистецтву.

Шкільна драма на терені польської, української та російської культур вже охарактеризована, зокрема, Л. Софроновою як бароккове явище [3]. І відповідно до специфіки барокко в шкільній драмі синтезувалися поезія, живопис і музика. Про неабияку роль музики в українській шкільній драмі писали В. Перетц [4], Л. Софронова [5], Л. Архимович [6]. Але досі ця проблема не стала предметом спеціального вивчення, котре ускладнюється відсутністю спеціальних записів музики шкільних драм. Однак це не означає, що воно безперспективне. Важливим допоміжним матеріалом у висвітленні даної проблеми служать наявні в текстах драм роз'яснювальні ремарки щодо музичного звучання. Особливо — зафіксовані в переважній більшості випадків словесні тексти музичних номерів. Це дозволяє робити деякі узагальнення стосовно драматургічної функції музики в шкільній драмі, а також здійснювати пошуки самого нотного матеріалу, щоб змоделювати музичний бік вистави.

Музика включалася в українську шкільну драму від початку XVII ст. і до середини XVIII ст. Уже в одній з найдавніших друкованих декламацій Памви Беринди «На рождество господа бога і спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ» (Львів, 1616) є така ремарка після виступу п'ятого отрока: «Спѣвати: Слава в вышних богу: стихиру, по 8-му псалму на Рождество Христово» [7]. Використання музики в драмах відзначалося певними закономірностями. Музичні номери в текстах найчастіше фіксувалися під назвами «пѣніе», «кант» або «хор», хоча зустрічалися й співи конкретних біблійних персонажів (в основному ангелів; дует Іосифа з Никодимом у трагікомедії С. Ляскоронського; сольний спів Соломона у драмі «Слово о збуренню пекла»), античних (Муза й Аполлон у драмі «Милость Божія», гра Орфея на гуслях у трагікомедії С. Ляскоронського), а також характерних для шкільної драми алегоричних персонажів («Душа грішна» у анонімній великодній драмі без назви початку XVIII ст. та ін.). В історичній драмі Феофана Прокоповича «Владимир» пісню виконував сатиричний персонаж Жеривол. Включали драми й гру на інструментах, серед яких пере-

© Л. П. Корній, 1991



9 1—562

важали традиційні східнослов'янські — гуслі, сопілка, рожок, а ще — кимвал, лютня, арфа, тимпани. У драмі про Олексія, чоловіка божого у сцені весілля музиканти грали на цимбалах і скрипках, котрі, як відомо, входили до традиційного народного інструментарію на Україні — троїстих музик. Але найчастіше звучав спів хору, який можна вважати невід'ємною частиною драми. Як показав аналіз драматургічної функції співу хору, цей останній виступає своєрідним допоміжним персонажем, який виявляє неабияку активність. Причому в різних драмах виділяються своєю повторюваністю певні драматургічні функції хору, які можна класифікувати на сім видів: засуджувальна, співчувально-оплакувальна, віщувальна, панегірична, роз'яснювальна, розважальна, морально-дидактична.

Драма з притаманними їй хором-персонажем та зазначеними функціями хору нагадує давньогрецьку трагедію, яка на початку свого існування була хоровою трагедією. Подібність функцій хору в українській шкільній драмі та давньогрецькій трагедії не випадкова. Як відомо, латиномовні курси поетики, що викладалися на Україні в колегіумах, Києво-Могилянській академії, так само, як і знані в академії західноєвропейські ренесансні поетики XVI—XVII ст. (Ю. Скалігера, Я. Понтана та ін.), використовували античну естетико-літературну теорію. Зокрема, в розробці теорії драми українські поетики спиралися на теорію античної трагедії, висвітлену в трактаті Арістотеля «Про поетичне мистецтво», і на поетику Горація [8] та, ймовірно, на саму давньогрецьку трагедію різних етапів. Це відбилося в питанні ролі музики в трагедії, про яку пишуть деякі українські автори поетичних курсів XVII — першої половини XVIII ст. Стосовно використання музики в драмах у цих курсах помітні дві тенденції. Як показав аналіз музичного аспекту шкільної драми, ці тенденції були притаманні і їй.

Перша тенденція характеризується орієнтацією вітчизняних авторів поетик на вищезгадані твори Арістотеля і Горація, де хор розглядається як персонаж, тісно зв'язаний своїми виступами з фабулою драми. Подібний підхід використовувався в давньогрецькій трагедії на ранньому етапі її розвитку, коли вона була хоровим спектаклем. Наслідуючи цю тенденцію, українські поетики вказували, що хор є складовою частиною драми і може звучати в різних місцях дії [9]. Поетики з-поміж інших виділяють роз'яснювальну функцію хору, а в трактаті М. Слотвінського підкреслюється, що функція хору — давати поради, звеличувати хоробрість, засуджувати пороки [10]. Більшість відомих нам українських шкільних драм відбиває цю тенденцію, а в деяких знаходимо і цілі музичні сцени, як, наприклад, 5 ява III дії трагікомедії С. Ляскоронського.

Друга тенденція в українських поетиках та шкільній драмі стосувалася зменшення ролі хору в драмі, що відповідало пізнішому етапові розвитку давньогрецької трагедії, коли вона поступово відходила від хорового спектаклю (Евріпід, Агафон). Феофан Прокопович [11] та Г. Кониський [12] вважали, що виступ хору не пов'язаний із змістом драми і виконується тільки після дії. Цю тенденцію відбиває, зокрема, драма-мораліте Г. Кониського «Воскресеніє мертвих».

Орієнтація на давньогрецьку трагедію простежується і в танцях-пантомімах. Як відомо, пантомімічні танці, що супроводжували спів хору, були властиві давньогрецькій трагедії на певному етапі. З цим явищем стикаємося і в деяких українських драмах. В історичній драмі Л. Горки «Іосиф Патріарх», поставленій 1708 р. у Київській

академії, у кінці 4 дії хор виконував морально-дидактичний кант, а, як свідчить ремарка, негритянка в своєму танці розкривала його зміст. У рукописі подана схема танцю [13]. Про такі танці-пантоміми згадує Феофан Прокопович у «Поетиці»: «Хор — це танець у додатку до співу; однак під словом танець не слід розуміти самі веселощі... в трагедії це мистецтво поєднання жесту і поступу, в доповненні до співу» [14]

Таким чином, українська шкільна драма у вирішенні питання драматургічних функцій музики зверталась до традицій давньогрецької трагедії, важливу посередницьку роль у цьому, мабуть, зіграли як українські, так і польські та західноєвропейські поетики. Саме це звернення до традицій античності і є одним із проявів ренесансних тенденцій у шкільній драмі. З одного боку, шкільна драма використовувала традиції середньовічних духовних жанрів: містерії, міраклю, мораліте, а з другого — ренесансні традиції для визначення драматургічних функцій музики. Таке поєднання середньовічних і ренесансних традицій, як відзначають дослідники, зокрема І. П. Єрьомін [15], було характерне для барокко. Крім того не тільки в українських шкільних курсах поетики, про що писав С. Маслюк [16], а і в шкільній драмі антична теорія пройшла крізь призму бароккової естетики і бароккового стилю. Сплавом ренесансно-бароккових рис позначена і сама музика, яка звучала в драмах.

У шкільну драму досить часто включалися музичні номери на тексти церковної гімнографії. В таких випадках подавався лише початок тексту, як у вищенаведеній ремарці з декламації Памви Беринди. Трапляються вказівки на виконання співу на такі гімнографічні тексти: «Слава во вишних» (П. Беринда «На рождество...», драма про Олексія, чоловіка божого; драма про боротьбу церкви з дияволом; Дмитро Туптало «Комедія на день рождества Христова»); «Христос раждается, славите» (Дмитро Туптало «Комедія на день рождества Христова»); «Обрадованная, радуйся, с тобою господь», «Ангели успеніє пречистая зряше» (Дмитро Туптало «Комедія на Успеніє Богородиці»); «Благовѣствуй, земле, радост велию, пойте» (в уривку з різдвяної містерії [17]); «Святий боже! Святый крѣпкий! Святый безсмертный! (драма про Олексія, чоловіка божого); «Тебе бога хвалим», «Свят, свят, свят, господь Саваоф» (драма-мораліте про боротьбу церкви з дияволом); «Многая лѣта» (трагікомедія С. Ляскоронського). На ці тексти в богослужбовій практиці виконувалися культові монодичні наспіви, які в період функціонування шкільної драми фіксувалися в нотолінійних Ірмолоях. Рукописні, а з початку XVIII ст. друковані Ірмолої — це найбільш типова книга богослужбового співу на Україні, що вміщувала не тільки ірмоси, а й основний богослужбовий репертуар. До нашого часу збереглися сотні рукописних Ірмолоїв з різних місцевостей України. Наспіви на вищеподані тексти містяться майже в кожному Ірмолої починаючи з найдавніших (кінця XVI — початку XVII ст.) з незначними мелодичними варіантами. Наспіви з Ірмолоїв були широко відомі, чому сприяло як те, що вони виконувалися в богослужбовій практиці, так і передусім те, що Ірмолої були основними книгами, за якими навчали музичної грамоти і співів у братських школах, колегіумах на Україні [18]. І тому цілком природне включення наспівів у шкільну драму, яких єднала спільність сюжетних ситуацій, образної системи і біблійських джерел. Монодія, що фіксувалася в нотолінійних Ірмолоях кінця XVI—XVIII ст., зокрема на ті тексти, котрі звучали в шкільній драмі, представляє

вже новий виток еволюції знаменного співу, зазнаючи суттєвих змін: у XVI—XVII ст. на грунті традицій давньоруського знаменного співу почали розвиватися його національні відгалуження (про це свідчать наспіви «московський», «білоруський», «київський» та ін.). Цей період відзначається кризою старої середньовічної системи знаменного співу (про це свідчать розпад і самозживання поспівкової системи [19]) і розквітом монодії із становленням нового музичного мислення і нових стильових норм. Це помітно в утвердженні музичного начала і створенні мелодики кантиленного типу з широкою розспівністю складів, у відході від формульно-поспівкової структури, у посиленні процесуальних тенденцій і кристалізації закономірностей музичних форм. У межах монодії спостерігається тенденція переходу від модальної системи до функційно-гармонічної, яка виявляється перш за все в «мелодичному фігуруванні гармонії» [20]. Саме нові стильові норми диктували перехід до нової, п'ятилінійної системи запису. Все це відбувалося, очевидно, не без впливу народно-побутової музики на культову монодію. Аналізуючи зразки великого знаменного, путьового і демественного наспівів (на нашу думку, сюди входить ширше коло наспівів у нотолінійних записах), Б. Шиндін доходить висновку, що в монодії XVII—XVIII ст. помітні тенденції перехідного періоду — «відбувається активний процес становлення закономірностей, характерних для музики нового часу» [21]. Такі музично-стильові тенденції перехідного періоду в західноєвропейській музиці припадають на епоху Ренесансу.

Хоч монодичні зразки на гімнографічні тексти були найбільш розповсюдженими і, ймовірно, саме вони включалися в шкільну драму, не можна не враховувати і того факту, що в XVII — першій половині XVIII ст. на ці тексти писалися також багатоголосні (партесні) твори. Зокрема, їх знаходимо в рукописних фондах Києво-Печерської лаври та Софійського собору, в Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН УРСР. Але на відміну від монодій, зразки яких в Ірмолоях мають певну мелодичну стабільність, на одні й ті самі тексти створювалися різні за музичним змістом партесні твори. Порівняно з монодією авторське начало в останніх більш особистісне. Однак переважна частина таких творів анонімна, що пояснюється, очевидно, збереженням середньовічної традиції і прагненням митця барокко, як зазначає Л. Софронова, «не до створення своєї мови, а до вільного володіння однією з художніх мов епохи» [22]. Стильова єдність яскраво виявилась і в партесному жанрі. Точні дані про виконання того чи іншого твору на гімнографічний текст відсутні. І все ж на основі аналізу ряду таких творів можна скласти уявлення про стильові тенденції музики, яка могла виконуватися в багатоголосному звучанні в шкільній драмі. Ті ренесансні риси музичної мови, які намітилися в монодії, зокрема перехід від модальної системи до функційно-гармонічної, в партесній музиці знайшли більш яскравий вияв. До того ж партесна музика вже відповідала естетиці барокко, характеризуючись підвищеною емоційною виразністю, динамізмом і контрастністю.

Третій пласт професійної музичної культури, з яким особливо тісно була пов'язана шкільна драма,— це духовна пісня *. У ремарках драм знаходимо вказівки про виконання, очевидно, популярних духовних кантів, і в таких випадках теж подавалися тільки початки словесного тексту. Приміром, в уривку з різдвяної містерії зазначається, що «тут заспѣвают» «О Маріе и дѣвице пречистая» [23]. В. Перетц писав,

що цей духовний кант зустрічається в старовинних рукописних збірниках духовних пісень [24]. Про використання в музичній частині шкільної драми популярних кантів свідчать і ремарки про спів наведеного поетичного тексту «на тон» відповідного духовного канта. Так, в «Комическом дійствії» М. Довгалевського, згідно з ремаркою, кант «Нынѣ внемлѣте словеса сія» повинен був співатися на тон «Коли дождусь я весела» [25]. Текст цього духовного канта належав Феофану Прокоповичу [26]. В «Комедії на Успеніє Богородиці» Дмитра Туптала відзначено: «Пѣніє нота: «Ах, что творим» [27]. В історичній драмі «Іосиф Патріарх» Л. Горки у великих за розміром музичних номерах часто вказувалося: «тон інший» [28].

Музичні записи деяких музичних номерів шкільних драм знаходимо в збірниках духовних і світських кантів XVIII ст., а окремі — і в Богогласнику («Глас слышав в Раме», «Ангел пастырем вѣстил», «Нынѣ весь мир да играет» з «Комедії на день рождества Христова» Дмитра Туптала; «Тебѣ слава и держава» з драми «Дѣйствіе на рождество Христово», «О Маріе и дѣвице пречистая» з різдвяної драми; «Как внѣшній мір сей зрится человьку», «Два рази сліп, кто впредь на смерть не взираєт» з драми «Воскресеніє мертвих» Г. Кониського; та ін.). У більшості ж музичних номерів словесний текст поданий повністю.

Зіставлення музичних номерів шкільних драм і духовних кантів показало їх особливу близькість. Вони розробляють одні й ті самі сюжетні ситуації, звертаються до схожих поетичних прийомів, а іноді і текстів. На відміну від гімнографічних церковних текстів музичні номери шкільних драм і духовні канти написані силабічним віршем з певними ознаками тонізації, у здійсненні якої, як виявляється, важливу роль відігравав музичний ритм. У них поряд з однорозмірними віршовими структурами (8-, 9, 10-, 11-, 12-, 13-, 14-складовими розмірами) широко використовувалися сапфічна строфа з різними її видозмінами. Отже, музичні номери з шкільних драм за своїми віршово-поетичними особливостями найближче стоять до духовних кантів, що дозволяє стверджувати їх музичну близькість і належність до спільного музично-стильового пласта. Попри спільність з «високим штилем» барокко (до якого відносяться серйозна частина шкільної драми і партесна музика) духовні канти мають дещо інші стильові риси, котрі свідчать про демократизацію жанру, посилення зв'язків з фольклором (особливо це помітно в музичній мові). Сказане дає підставу віднести їх до «середнього штилю» барокко [29], який знайшов вияв і в музичній частині шкільної драми. Таким чином, українська шкільна драма XVII — першої половини XVIII ст. була тісно пов'язана з усіма існуючими тоді духовними хоровими жанрами, а в інтермедіях — і з народнопобутовими **. Автори, очевидно, часто включали уже існуючі в музичній практиці твори або писали нові на зразок музики духовних кантів. Можливо, не існувало спеціальних книг для запису музичних творів до драм або ж вони фіксувалися в збірниках кантів, принаймні певна їх частина знаходиться там.

Таким чином, музика в шкільній драмі не тільки виконувала важливу драматургічну функцію, а й, позначена ренесансно-барокковими рисами, була однією з домінант перебудови духовної драми — поступового її відходу від середньовічних традицій і формування елементів нової культури, особливо помітних в історичних драмах першої половини XVIII ст. («Владимир» Феофана Прокоповича, «Милость Божія» тощо).

# ПРИМІТКИ

## АРХІТЕКТУРА

*Б. В. Колосок.* Архітектура Луцька періоду бароко

[1] Historia sztuki polskiej.— Kraków, 1965.— T. 2.

[2] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— Kraków, 1972.— S. 124.

[3] *Paszenda J.* Biografia architekta Giacomo Briano // Biuletyn historii sztuki.— 1973.— N 1.— S. 11.

[4] Ibid.— S. 11—12.

[5] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 89—93; *Paszenda J.* Biografia architekta Giacomo Briano.— S. 12.

[6] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 155.

[7] *Paszenda J.* Biografia architekta Giakomo Briano.— S. 12.

[8] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— Kraków, 1876.— S. 194; Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1884.— T. 5.— S. 787 (далі: Słownik geograficzny...).

[9] *Łukowski M.* Katedra Łucka // Po ziemi ojczystej...— Kraków, 1912.— Dz. 1, z. 14—17.— S. 254.

[10] *Орда Л.* Краткий исторический очерк г. Луцка и памятники старины поныне в нем сохранившиеся.— Луцк, 1897.— С. 20 (далі: Краткий исторический очерк...).

[11] *Łukowski M.* Katedra Łucka.— S. 255.

[12] *Dutkiewicz J.* Zarys historyczny rozwoju architektury na Wołyniu // Wołyńskie Wiadomości Techniczne.— 1934.— N 4—5.— S. 5.

[13] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka // Ziemia.— 1937.— N 11—12.— S. 241.

[14] *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— Львів, 1939.— С. 29.

[15] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 241.

[16] Памятники градостроительства и архитектура Украинской ССР.— Киев, 1985.— Т. 2.— С. 52.

[17] *Paszenda J.* Biografia architekta Giakomo Briano.— S. 17.

[18] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 90.

[19] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 191—192; Słownik geograficzny... — T. 5.— S. 786.

[20] *Орда Л.* Краткий исторический очерк.— С. 20—21.

[21] *Łukowski M.* Katedra Łucka.— S. 255.

[22] *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— Łuck, 1922.— S. 22.

[23] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 241.

* Див. їх документацію, виконану для Волинського обласного відділу в справах будівництва і архітектури.

[24] *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— Łuck, 1929.— S. 113.

[25] *Dutkiewicz J.* Zarys historyczny rozwoju architektury na Wołyniu.— S. 5.

[26] *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— С. 29.

[27] *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 113—114.

[28] Historia sztuki polskiej.— T. 3.— S. 4; Słownik terminologiczny sztuk pięknych.— Warszawa, 1976.— S. 215.

[29] 1926 р. збудували новий вівтар замість того, який спостерігав М. Луковський. Див.: *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 114.

[30] *Łukowski M.* Katedra Łucka.— S. 255.

[31] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 115—117.

* В листі від 2 квітня 1987 р. до автора цієї статті З. Ревський пояснював, що відомості про причетність Юзефа Умінського до реконструкції костьолу він запозичив з книги М. Орловича «Ілюстрований путівник по Волині». Там же він висловив припущення, що роботи, які приписувались Ю. Умінському, могли бути виконані на початку XIX ст.

[32] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 214.

[33] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 241—242.

[34] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działajacych (zmarłych przed 1966 r.).— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971.— T. 1.— S. 10—11 (далі: Słownik artystów polskich...).

[35] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 242.

** Див. виконаний майстернею в 1985 р. паспорт пам'ятки.

[36] *Łoza S.* Architekci i budowniczowie w Polsce.— Warszawa, 1954.— S. 38.

[37] *Broniewski T.* Historia architektury dla wszystkich.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1980.— S. 297—300.

[38] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 163.

[39] *Перштейн А.* Луцк и его древности // Временник императорского московского общества истории и древностей российских.— М., 1851.— Кн. 10.— С. 37.

[40] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 247.

Тут каплицю З. Ревський датує 1641 р., а в листі від 14 травня 1987 р. до автора цих рядків — 1643 р.

[41] Акварель К. Войняківського 1797 р. (копія знаходиться в ЛДНБ ім. Стефаника, кабінет мистецтв, № 1999); листівка (копія в ЛДНБ ім. Стефаника, кабінет мистецтв, № 1996); *Raczyński E.* Dziennik podróży do Turcyi... w r. 1814.— Wrocław, 1821.

[42] *Перштейн А.* Луцк и его древности.— С. 32; *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 203.

[43] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 202—203; Słownik geograficzny...— S. 788.

[44] *Gloger Z.* Encyklopedia staropolska.— Warszawa, 1972.— T. 1.— S. 209; *Prusiewicz A.* Klasztory katolickie w djecezji Łuckiej.— Łuck, 1922.— S. 9.

[45] Warszawa. Archiwum Główne Akt Dawnych.— ASK-XLVI-18.— S. 4—5.

[46] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 203.

[47] *Мердер А.* Древности Луцка и его прошлое // Военно-исторический вестник.— Киев, 1910.— № 9—10.— С. 8—9, 14.

[48] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 203—204; Słownik geograficzny... — S. 788; *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 26.

[49] *Prusiewicz A.* Klasztory katolickie w djecezji Łuckiej.— S. 9.

[50] *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 26.

[51] *Левицкий О.* Луцкая старина // Чтения в Историческом обществе Нестора летописца.— 1891.— Кн. 5.— С. 56.

[52] *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 25.

[53] *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— С. 30.

[54] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 203.

[55] *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— С. 30.

[56] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 243.

[57] Памятники градостроительства и архитектура Украинской ССР.— Т. 2.— С. 45.

[58] *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 25.

[59] Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.— Kraków, 1896.— T. 5.— S. LXXXVIII (далі: Sprawozdania...).

[60] *Левицкий О.* Луцкая старина.— С. 61.

[61] Sprawozdania... — T. 5.— S. LXXXVIII.

[62] Ibid.— S. LXXXVII—LXXXVIII.

[63] *Маслов Л.* Старі муровані божниці на Волині // Наша Батьківщина.— 1937.— Ч. 3.— С. 72.

[64] Там же.— С. 73.

[65] *Колосок Б. В.* Где, когда, из какого материала строились здания Луцкого братства / Редкол. журн. Строительство и архитектура.— Киев, 1988.— 23 с., 2 ил., библиогр. 33 назв.— Деп. во ВНИИТАГ Госкомархитектуры при Госстрое СССР в 1989 г. № 723; *Колосок Б. В.* Архитектура Крестовоздвиженской церкви в Луцке / Редкол. журн. Строительство и архитектура.— Киев, 1988.— 36 с., 11 ил., библиогр. 27 назв.— Деп. во ВНИИТАГ Госкомархитектуры при Госстрое СССР в 1989 г. № 724; *Колосок Б. В.* Архитектура монастыря василианов в Луцке / Редкол. журн. Строительство и архитектура.— Киев, 1988.— 23 с., 2 ил., библиогр. 30 назв.— Деп. во ВНИИТАГ Госкомархитектуры при Госстрое СССР в 1989 г. № 721.

[66] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 91.

[67] Паспорт пам'ятки. Наводиться також дата будівництва 1787 р. Див.: Девятисотлетие православия на Волыни.— Житомир, 1892.— С. 330.

[68] *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— С. 20.

[69] *Колосок Б. В.* На Стирі Іван // Пам'ятники України.— 1986.— № 1.— С. 48—49.

[70] *Baliński M., Lipiński T.* Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym.— Warszawa, 1845.— T. 2.— S. 832; *Перштейн А.* Луцк и его древности.— С. 35; *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 116.

[71] *Перштейн А.* Луцк и его древности.— С. 37.

[72] *Kowalczyk J.* Uwagi o kościele i klasztorze trynitarzy w Łucku (na marginesie artykułu B. W. Kołoska) // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— 1989.— T. 34, z. 3—4.— S. 193.

[73] Центральный государственный исторический архив СССР (далі: ЦГИА СССР), ф. 797, оп. 4, д. 15956, л. 152 зв.

[74] Центральный государственный военно-исторический архив СССР (далі: ЦГВИА СССР), ф. 349, оп. 19, д. 1430.

[75] *Колосок Б. В.* Монастырь тринитариев в Луцке / Редкол. журн. Строительство и архитектура.— Киев, 1987.— 40 с., 15 ил., библиогр. 32 назв.— Деп. во ВНИИТАГ Госкомархитектуры при Госстрое СССР в 1989 г. № 726.

[76] *Kowalczyk J.* Uwagi o kościele i klasztorze trynitarzy w Łucku (na marginesie artykułu B. W. Kołoska).— S. 198, 201.

[77] *Колосок Б. В.* Монастырь тринитариев в Луцке.— Рис. 2, 3.

[78] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 195—197.

[79] *Rewski Z.* Zabytki artystyczne Łucka.— S. 243.

[80] *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 117.

[81] *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— С. 30.

[82] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР.— Т. 2.— С. 46.

[83] ЦГВИА СССР, ф. ВУА, д. 22130.

[84] Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Museum Narodowego w Krakowie (далі: Katalog rysunków...).— T. 1. Rysunki Napoleona Ordy.— Warszawa, 1975.— Rys. 82 (kat. 403); *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 19.

[85] *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 117.

[86] Katalog rysunków...— T. 1.— S. 111 (kat. 402).

[87] ЦГВИА, ф. 349, оп. 19, д. 1451—1453.

[88] *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 18.

[89] *Jaroszewski T.* Nurt późnobarokowy i rokokowy w architekturze polskiej doby Oświecenia // Rokoko.— Warszawa, 1980.— S. 315.

[90] В «Списку пам'ятників архітектури Української РСР, що перебувають під охороною держави» монастир датується 1752 р. Див.: Законодавство про пам'ятники історії та культури.— К., 1970.— С. 252.

*** Паспорт пам'ятника архітектури, складений 1955 р.

[91] *Prusiewicz A.* Klasztory katolicke w diecezji Łuckiej.— S. 6.

[92] *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 119.

[93] Волинський краєзнавчий музей, РА 842; *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 32 (рис.).

[94] *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 115; Słownik artystów polskich...— T. 2.— S. 353—354.

[95] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 207.

[96] *Łoza S.* Architekci i budowniczowie w Polsce.— S. 93, 378; *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów.— S. 115; Słownik artystów polskich...— T. 2.— S. 353—354.

[97] *Stecki T. J.* Łuck starożytny i dzisiejszy.— S. 207.

[98] ЦГИА СССР, ф. 821, оп. 125, д. 2582, л. 14, 20.

[99] Там же, л. 87.

[100] *Батюшков П. Н.* Памятники русской старины в западных губерниях империи.— Спб., 1868.— Вып. 2; *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 123; *Маслов Л.* Архітектура старого Луцька.— С. 33.

[101] *Орда Л.* Краткий исторический очерк...— С. 19.

[102] *Rewski Z.* Nieznane źródło do dziejów Łucka // Znicz.— 1936.— N 11.— S. 146; *Muszyńska-Krasnowolska M.* Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu // Rocznik Wołynski.— 1939.— T. 8.— S. 140—160.

[103] *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— S. 123.

[104] *Muszyńska-Krasnowolska M.* Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu.— Rys. 18.

[105] Зберігається в Інституті мистецтва Польської Академії наук. Літографія з неї опублікована в кн.: Tygodnik ilustrowany.— 1872. Seria 2.— T. 10.— S. 28; *Muszyńska-Krasnowolska M.* Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu; *Wojnicz A.* Łuck na Wołyniu.— S. 27.*

[106] Domy Wołyńskie.— Lwów, 1923.— Rys. 1.

### *С. Р. Кравцов.* Містобудівельні принципи та семантика деяких міст Галичини XVII ст.

[1] *Zarębska T.* Początki polskiego piśmiennictwa urbanistycznego.— Warszawa, 1975.— S. 225.

[2] *Саваренская Т. Ф.* Западноевропейское градостроительство XVII—XIX веков.— М., 1987.— С. 65—68.

[3] *Liskie X.* Cudzoziemcy w Polsce.— Lwów, 1876.— S. 172.

[4] Ibid.— S. 165—166.

[5] *Sosnowski O.* Studium pierwotnego założenia (1586) i obwarowania (1630—1635) miasta Brodów // BHSiK.— 1933—1934.— R. 2.— S. 247—252; *Kalinowski W.* Miasta polskie w XVI i pierwszej połowie XVII w. // KAiU.— 1963.— T. 8, z. 3—4.— S. 195—196.

[6] *Попел М. О.* Литургика или наука о Богослуженью церкви греческо-католической.— Львов, 1863.— С. 25.

[7] *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной абсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство:

Художественная культура домонгольской Руси.— М., 1972.— С. 48—49.

[8] *Грушевський М. С.* Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII віці.— Київ; Львів, 1912.— С. 12.

[9] *Horn M.* Żydzi na Rusi Czerwonej XVI i pierwszej połowy XVII wieku: Działalność gospodarcza na tle rozwoju demograficznego.— Warszawa, 1975.— S. 21—25.

[10] Ibid.— S. 46.

[11] *Bałaban M.* Żółkiew // Bałaban M. Z historii żydów w Polsce: Szkice i studia.— Warszawa, 1920.— S. 43—44.

[12] *Barącz S.* Rys dziejów ormiańskich.— Tarnopol, 1869.— S. 122.

[13] Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі.— К., 1988.— С. 63 (записав В. Поль у 1830-х роках у с. Кальниця).

[14] *Иванов В. В., Топоров В. И.* Исследования в области славянских древностей.— М., 1974.— С. 294.

[15] Золотослов.— С. 248 (записав З. Доленга-Ходаковський у 1810-х роках).

[16] *Mitkowska A.* Kalwarii jako szczególny rodzaj kompozycji przestrzennych // KAiU.— 1983.— T. 28, z. 3.— S. 175.

[17] *Алпатов М. В.* Архитектура ансамбля Версаля.— М., 1940.— С. 6, 8, 22.

### *Є. Ковальчик.* Пізньобароккові магнатські резиденції на Волині та Львівщині

[1] *Gębarowicz M.* Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI—XVIII w.— Wrocław, 1973.— S. 53—58.

[2] *Aftanazy R.* Materialy do dziejów rezydencji / Pod red. A. J. Baranowskiego.— Warszawa, 1988.— T. VA.— S. 566—573.

[3] *Konopczyński W.* Dzieduszycki Jerzy Stanisław (1670—1730) // Polski słownik biograficzny.— Kraków, 1948.— T. 6.— S. 109—111.

[4] *Dymnicka-Wołoszyńska H.* Radziwiłł Michał Kazimierz zwany „Rybeńko" (1702—1762) // Polski słownik biograficzny.— Wrocław, 1987.— T. 30.— S. 299—306.

[5] *Dobrzyniecka J.* Jabłonowski Józef Aleksander h. Prus (1711—1777) // Polski słownik biograficzny.— Wrocław, 1962.— T. 10.— S. 224—228.

[6] *Benignus J. W. O.* Zakon karmelitów bosych w Polsce: Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605—1975.— Kraków, 1979.— S. 480.

[7] *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 480.

[8] *Kowalczyk J.* Pierre Ricaud de Tirregaille — architekt ogrodów i pałaców // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— 1988.— T. 33, z. 4.— S. 299—317.

[9] Archiwum główne akta dawnych w Warszawie (далі: AGAD). Archiwum Radziwiłłów (далі: AR).— Dz. XXI, t. 4, N C2 (wg sumariusza, s. 34).

[10] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— Lwów, 1933.— S. 104—105, 130—132.

[11] *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII w.— Toruń, 1966.— S. 234.

[12] AGAD. AR.— Dz. XI, sygn. 1490.

[13] Ibid.— Dz. V, N 3645.— S. 54, 82.

[14] *Kozakiewicz S.* Valsolda i architekci z niej pochodzący w Polsce // Biuletyn historii sztuki i kultury.— 1947.— N 3/4.— S. 312—314, 319; *Rewski Z., Kozakiewicz S.* Fontana Paweł Antoni (1696—1765) architekt // Polski słownik biograficzny.— Kraków, 1948.— T. 7.— S. 60—61.

[15] *Winiewicz J.* Biografia i działalność Pawla Fontany w świetle rachunków dworu // Biuletyn historii sztuki.— 1987.— N 3—4; *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 648.

[16] Wojewódzkie archiwum państwowe w Krakowie — Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków, sygn. 533.

[17] *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 75—77, fig. 80, 81.

[18] *Mańkowski T.* Lwowskie kościoły barokowe.— Lwów, 1932.— S. 84—88, 138—140; *Mańkowski T.* Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna.— Londyn, 1974.— S. 335, 353 (далі: Dawny Lwów...).

[19] *Mańkowski T.* Dawny Lwów...— S. 352; *Голубець М.* Реставрація і стиль митрополичої палати при кафедрі св. Юра у Львові // Літературно-науковий вісник.— 1912.— Т. 81.

[20] *Mańkowski T.* Lwowskie kościoły barokowe.— S. 63—66; *Mańkowski T.* Dawny Lwów...— S. 334, 353.

[21] *Hornung Z.* Polejowski Piotr (zm. przed r. 1780) // Polski słownik biograficzny.— Wrocław, 1982.— T. 27.— S. 291—292.

[22] *Вуйцік В.* Львівські етюди до історії кам'яниць // Жовтень (Львів).— 1984.— № 11.— С. 97—100.

[23] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 105, 132, 133.

[24] AGAD. AR.— Dz. V, t. 80, N 3645.

[25] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 135—137.

[26] AGAD. AR.— Dz. V, t. 87, N 3902.

[27] *Paszenda J.* Nowe wiadomości o pracach Pawła Giżyckiego // Biuletyn historii sztuki.— 1972.— N 1.— S. 59—61.

[28] *Нельговский Ю. А., Годованюк Е. Н.* Каменные замки Западной Украины конца XVI — первой половины XVIII в. // Архитектурное наследство.— М., 1986.— Т. 34.— С. 125—133.

[29] *Miłobędzki A.* Tradycja sredniowieczna w polskiej rezydencji nowożytnej // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— 1979.— T. 24, z. 4.— S. 339—345.

[30] *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 227—234, fig. 198 (rys. N. Ordy).
[31] *Tomkowicz S.* Ołyka // Prace Komisji historii sztuki.— Kraków, 1933.— T. 3.— S. 1—14.
[32] *Tomkowicz S.* Ołyka.— S. 5; *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 373.
[33] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 132; *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 371.
[34] *Łoza S.* Architekci i budowniczowie w Polsce.— Warszawa, 1954.— S. 229.
[35] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 135—137.
[36] *Thullie Cz.* Pałac arcybiskupi w Obroszynie // Wiadomości konserwatorskie (Lwów).— 1924.— N 3.— S. 76—84.
[37] *Świeykowski E.* Plany zamku Franciszka Salezego Potockiego wojewody kijowskiego w Krystynopolu nad Bugiem w powiecie Sokalskim // Sprawozdania Komisji do badań historii sztuki w Polsce.— Kraków, 1906—1912.— T. 8.— S. CCXVIII—CCXXI.
[38—39] *Czernecki J.* Mały król na Rusi i jego stolica Krystynopol.— Kraków, 1939.
[40] *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— S. 182—185.
[41] *Kucielska Z., Tobiaszowa Z.* Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. 1. Rysunki Napoleona Ordy.— Warszawa, 1975.— S. 215—216, N kat. 864—868, il. 180—181.
[42] *Mossakowski S.* Tylman z Gameren architekt polskiego baroku.— Wrocław, 1973.— S. 30—48.
[43] *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII w.— S. 243.
[44] Герби Радзивіллів — труби на картушах на фасаді та в інтер'єрі — свідчать, що роботу було виконано за життя Теклі Радзивілл, третьої дружини М. С. Вишневецького, за якого вона вийшла заміж 1731 р. (*Лукомские В. и Г.* Вишневецкий замок // Старые годы.— 1912.— Март.— С. 20).
[45] Порівняймо наступні праці Тильмана: палаци Морштина та Радзивіллів у Варшаві, Радзейовського у Неборові, Реїв у Пржеславі.
[46] *Лукомские В. и Г.* Вишневецкий замок.— С. 20.
[47] *Rewski Z.* // Biuletyn historii sztuki i kultury.— 1948.— N 3/4.— S. 349.— Рец. на кн.: *Mańkowski T.* Architekt Pierre Ricaud de Tirregaille.— Wrocław, 1948.
[48] *Mossakowski S.* Tylman z Gameren architekt polskiego baroku.— S. 33, 101.
[49] *Rewski Z.* Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów // Biuletyn historii sztuki i kultury.— 1933/34.— N 3.— S. 277.
[50] Див. виноску 36.
[51] Див. виноску 15.
[52] Див. виноску 17.
[53] *Smulikowska-Rowińska E.* Katalog zabytków sztuki w Polsce.— Warszawa, 1968.— T. 8, z. 5.— S. III, 51—53, fig. 31.
[54] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 112.
[55] *Miłobędzki A.* Architektura polska XVII wieku.— Warszawa, 1980.— S. 399.
[56] AGAD. AR.— Dz. V, т. 43, N 240.— S. 6—15, 32.
[57] *Czołowski A., Janusz B.* Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego.— Tarnopol, 1926.— S. 151; *Mańkowski T.* Dawny Lwów...— S. 392.
[58] AGAD. AR.— Dz. V, t. 14, N 564.— S. 113.
[59] Ibid.— S. 111, 123.
[60] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 67.
[61] *Miłobędzki A.* Krótka nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego.— Wrocław, 1957.
[62] *Mossakowski S.* Tylman z Gameren architekt polskiego baroku.— S. 46.
[63] Фоторепродукції див. у кн.: *Лукомские В. и Г.* Вишневецкий замок; *Aftanazy R.* Materiały do dziejów rezydencji.— Fig. 551—611.
[64] Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. 4. Miasto Kraków, część 1. Wawel / Pod red. J. Szablowskiego.— Warszawa, 1965.— S. 44.— Fig. 143—145, 147—148.
[65] *Mańkowski T.* Dzieje wytwórni ceramicznych w Glińsku i Żółkwi // Biuletyn historii sztuki i kultury.— 1947.— N 3/4.— S. 241—243, 248—251.
[66] *Tomkowicz S.* Ołyka.— S. 5.
[67] *Osiński M.* Zamek w Żółkwi.— S. 105, 131, 133.
[68] AGAD. AR.— Dz. V, t. 80, N 3645.— S. 54.
[69] Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolinskich we Wrocławiu. Dział Grafiki i Rysunków, inw. g. 4132 (Zbiory Pawlikowskich).

*Р. Бриковський.* Дерев'яні культові споруди з двома вежами на території Речі Посполитої

[1] *Miłobędzki A.* Architektura polska XVII wieku.— Warszawa, 1980.— S. 65.
[2] *Wrabec J.* Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku: Systematyka typologiczna.— Ossolineum, 1986.— S. 135.
[3] *Kowalczyk J.* Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII wieku // Biuletyn historii sztuki.— 1980.— N 3—4.— S. 356.
[4] *Jaroszewski T., Kowalczyk J.* Kilka uwag o grupie późnobarokowych fasad kolumnowych w Polsce // Biuletyn historii sztuki.— 1959.— N 3—4.— S. 384—390; *Miłobędzki A.* Zarys dziejów architektury w Polsce.— Warszawa, 1963; *Brykowska M.* Nowożytne zespoły sakralne pierwszej połowy wieku XVIII w Polsce,

praca doktorska.— Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, 1966; *Braunfels W.* Monasteries of Western Europe. The Architekture of the Orders.— Londyn, 1972; *Kowalczyk J.* Sebastiano Serlio a sztuka polska.— Ossolineum, 1973; *Mossakowski S.* Tylman z Gameren architekt polskiego baroku.— Wrozław, 1973; *Baranowski J.* Bartłomiej Nataniel Wąsowski jako teoretyk i architekt XVIII wieku.— Ossolineum, 1975; *Miłobędzki A.* Architektura polska XVII wieku; *Wrabec J.* Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku.

[5] *Ciołek G., Morelowski M.* Budownictwo drewniane // Sztuka polska czasów nowożytnych: Część 2. Okres 1650—1764.— Warszawa; Łódź, 1955.— S. 43; *Ciołek G.* Zarys historii i przegląd zabytków ciesielstwa polskiego.— Warszawa, 1958.— S. 37—39; *Krassowski W.* Architektura drewniania w Polsce.— Warszawa, 1961; *Ciołek G.* Budownictwo drewniane // Historia sztuki polskiej.— Kraków, 1965.— T. 2.— S. 332; *Dobrowolski T.* Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich.— Kraków, 1974.— S. 467; *Szyszko-Bohusz A.* Kościoły w Tomaszowie Lubelskim i Mnichowie: Przyczynek do historii budownictwa drewnianego w epoce borokowej // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce.— Kraków, 1912.— T. 7, z. 3—4.— S. 310—326; *Kornecki M.* Małopolskie kościoły drewniane doby baroku (XVIII w.). Część 1 // Teka Komisji urbanistyki i architektury.— 1979.— N 12.— S. 210.

[6] *Konopka I.* Drewniany kościół p. w. św. Michała w Szalowej, praca magisterska.— Uniwersytet Jagielloński, 1972; *Kalisz A.* Kościół parafialny p. w. św. Stanisława Bpa i Najświętszej Panny Marii z dzwonnicą. Wstępne studium historyczno-architektoniczne.— Oddział PKZ Białystok, 1979; *Parfianowicz S.* Kościół parafialny p. w. św. Michała Archanioła w Szalowej, praca magisterska.— Uniwersytet Warszawski, 1982.

[7] *Czyżewski K.* Drewniana architektura sakralna w diecezji płockiej w świetle akt wizytacji generalnej biskupa Michała Jerzego Poniatowskiego z lat 1774—76 i 1781, praca magisterska. Akademia Teologii Kościelnej.— Warszawa, 1986.— S. 86 (далі: Drewniana architektura sakralna...).

[8] Ibid.— S. 84—85.

[9] Ibid.— S. 88—89.

[10] *Miłobędzki A.* Zarys dziejów architektury w Polsce.— S. 65; *Brykowski R.* Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku.— Ossolineum, 1981.— S. 177.

[11] *Paszenda J.* Kościół jezuitów w Słucku // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— 1978.— T. 23, z. 3.— S. 221—235.

[12] *Miłobędzki A.* Architektura polska XVII wieku.— S. 64 i in.

[13] Ibid.— S. 64—65, 150, 183—187, 311; див. також: Album ilustracji.— S. 496.

[14] Див. виноску 11.

[15] *Miłobędzki A.* Architektura polska XVII wieku.— S. 150, 305.

[16] *Leja E.* Kościół parafialny w mieście Wyłkowyszkach (w gubernii suwalskiej) // Tygodnik ilustrowany.— 1868.— N 2.— S. 284.

[17] Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. 8. Dawne województwo lubelskie / Pod red. R. Brykowskiego i E. Smulikowskiej; Z. 17. Tomaszów i okolice.— Warszawa, 1982.— S. XI.

[18] Ibid.

[19] *Czyżewski K.* Drewniana architektura sakralna...— S. 86.

[20] *Kuropatnicki E. hr.* Geograhia albo dokładne opisanie Królestwa Galicyi i Lodomeryi.— Przemyśl, 1786.— S. 93; Lwów, 1858.— S. 50.

[21] Див. виноску 4; а також: *Palladio A.* Cztery księgi o architekturze.— Warszawa, 1955.— S. 204—205.

[22] *Seniuk B.* Wisznice: Studium historyczno-konserwatorskie.— Lublin PKZ, 1985.

[23] *Gloger Z.* Budownictwo drzewne i wyroby z drewna w dawnej Polsce.— Warszawa, 1907.— S. 151.

[24] *Piechotkowie M. i K.* Bóżnice drewniane.— Warszawa, 1957.— S. 197, 208; *Brykowski R.* Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej // Ochrona zabytków.— 1988.— T. 41, N 3.— S. 158—159, 166.

[25] *Brykowski R.* Początki drewnianej fary w Tomaszowie Lubelskim // Podług nieba i zwyczaju polskiego: Studia z historii architertury sztuki i kultury ofiarowone Adamowi Miłobędzkiemu.— Warszawa, 1988.— S. 343—352.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### *В. І. Свєнціцька.* Український живопис XVI—XVII й XVIII ст. у контексті традицій візантійського стилю та західноєвропейського барокко

[1] *Свєнціцький І.* Іконописець Галицької України XV—XVI вв.— Львів, 1928; *Свєнціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV—XVI в.— Львів, 1929; *Богусевич В. А., Міляєва Л. С.* Станковий живопис (XII—XIII ст.) // Історія українського мистецтва.— К., 1966.— Т. 1.— С. 322—340; *Свєнціцька В.* Живопис XIV—XVI століть // Там же.— Т. 2.— С. 208—274; *Уманцев Ф.* // Там же.— С. 275—318; *Жолтовський П.* Станковий живопис. Іконопис (друга половина XVII—XVIII ст.) // Там же.— Т. 3— С. 193—239; *Мусієнко П. Н.* Живопис кінця XVIII століття // Там же.— С. 76—85; *Островський В. О.* Станковий живопис кінця

XVIII століття // Там же.— Т. 4, кн. 1; *Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис XII—XVI століть.— К., 1976; *Овсійчук В.* Українське мистецтво XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.

[2] *Kłosińska J.* Ikonen aus Polen.— Recklinghausen, 1966; *Kłosińska J.* Ikony: Katalog zbiorow Museum Narodowego w Krakowie.— Kraków, 1973.

[3] *Trač S.* Ikony zo XVI—XIX storočia na Severo-východnom Slovensku.— Tatran, 1980.

[4] *Жолтовський П.* Український живопис XVII—XVIII століть.— К., 1978.

[5] *Biskupski R.* Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska sztuka ludowa.— 1985.— N 3—4.— S. 153—176.

[6] *Тихомиров М. Н.* Исторические связи России со славянскими странами и Византией.— М., 1969.— С. 15, 119, 121—123, 128.

[7] *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 12—15.

[8] *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.; *Таранушенко С.* О украјнском иконостасу XVII—XVIII века: Зб. на ликавые уметности.— Београд, 1975.— Окр. відбиток.

[9] *Свєнціцька В.* Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві.— К., 1966.

[10] *Свєнціцький І., Драган М., Пещанський В.* Скит Манявський та Богородчанський іконостас.— Жовква, 1926; *Возницький Б.* Творчість українського художника Йова Кондзелевича // Львівська картинна галерея: Виставки. Знахідки. Дослідження.— Львів, 1967.— С. 42—57; *Сидор О.* Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури Ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983.— С. 67—73.

[11] *Степовик Д.* Олександр Тарасевич: Становлення української школи гравюри на металі.— К., 1975; *його ж.* Леонтій Тарасевич: Українське мистецтво барокко.— К., 1986; *його ж.* Іван Щирський.— К., 1988; *Фоменко В. М.* Григорій Левицький і українська гравюра.— К., 1976.

[12] *Білецький П.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку.— К., 1969; *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVI—XVIII вв.— М., 1981.

[13] *Nowacka J.* Malarski warstat ikonowy w Rybotyczach // Polska sztuka ludowa.— 1962.— N 1.— S. 24—43; *Отковичч В.* Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії // Українське мистецтво в міжнародних зв'язках.— С. 90—96.

[14] *Свєнціцький І.* Різдво Христове у поході віків.— Львів, 1933; *Откович В.* Коллекция икон рыботицких мастеров из Львовского музея украинского искусства // Памятники культуры: Новые открытия.— Ленинград, 1985.— С. 323—333.

[15] *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С.* Иконы на Балканах.— София; Белград, 1967.— С. 13; ил. с. 23; *Свєнціцька В.* Українське станкове малярство XIV—XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— С. 21—22.

[16] *Некрасов А. Н.* Древнерусское изобразительное искусство.— М., 1937.— Ил. с. 293.

*Д. П. Крвавич.* Львівська бароккова скульптура: джерела інспірацій

[1] *Bochnak A.* Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka.— Kraków, 1931; *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa.— Lwów, 1937; *Hornung Z.* Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia.— Warszawa, 1937; *Свєнціцький І.* Причинок до історії мистецького випосаження кафедри св. Юра у Львові // Літопис Національного музею на 1937 рік.— Львів, 1937; *Świencicki I.* Rachunki robót w katedrze św. Jura we Lwowie w latach 1768—1779 // Dawna sztuka.— 1938.— R. 1, z. 2; *Гембарович М. Т.* Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва.— К., 1968.— Т. 3.— С. 126: *Hornung Z.* Majster Pinsel snycerz: Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej.— Wrocław, 1976.

[2] *Angual A.* Świat slowiańskiego baroku.— Warszawa, 1972.

[3] *Любченко В.* Нові твори львівських скульпторів XVI—XVIII століть в галереї // Львівська картинна галерея.— Львів, 1967.

[4] *Skorepowa Z.* O sochařskiem dile rodiny Platzeru.— Praha, 1957.

[5] *Зарецкая З., Косарева Н.* Западноевропейская скульптура в Эрмитаже.— Л., 1970.— Табл. 34—40.

[6] *Крвавич Д. П.* Гравюри Григорія Левицького і бароккова пластика XVIII ст. // Громадянське покликання художника.— Львів, 1977.

[7] *Фоменко В.* Панегірична гравюра в творчості Григорія Левицького // Образотворче мистецтво.— 1972.— № 5.— С. 30.

[8] *Алексеева М. А.* Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко.— М., 1977.— Табл. 18.

[9] *Возницький Б., Крвавич Д.* Скульптор Матвій Полейовський // Образотворче мистецтво.— 1971.— № 6.

*Б. Г. Возницький.* Проблема інспірацій у творчості Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст.

[1] Збірка бароккової скульптури у Львівській картинній галереї (музей-заповідник «Олеський замок»), як і в інших музеях, комплектувалася з допомогою експедицій в західні області Української РСР головним чином у 1960-х роках. Під час другої світової війни, внаслідок переселення в 1946—1947 рр. польського католицького населення до Польщі та реорганізації церкви багато мистецьких цінностей в культових спорудах залишилося без відповідного нагляду. Це й примусило музейних працівників звести цінності, що збереглися до того часу, до музейних збірок.

[2] У тексті далі використані матеріали першого видання каталога виставки: Майстер Пінзель — легенда та реальність / Авт.-уклад. Б. Г. Возницький, Н. О. Опанасенко.— Львів, 1987.

[3] Микола Потоцький (1709—1782) — канівський староста, найкрупніший у XVIII ст. на Правобережній Україні меценат, якому належить чимала заслуга в розвитку львівської бароккової скульптури.

Могутній кріпосник та авантюрист, з одного боку, і людина освічена, що глибоко розуміє мистецтво,— з другого, він був типовим представником складної й суперечливої епохи барокко. Постійно конфліктуючи з польською шляхтою, особливо з її католицькою верхівкою, що виразилося в замаху на життя львівського архієпископа, він любить свій край, створює собі українське оточення, говорить рідною мовою. Численні факти його незвичайної біографії лягли в основу цілого ряду українських пісень, легенд, оповідей, що побутували на Правобережній Україні понад сторіччя. Історично важливою є його роль в спорудженні шедеврів архітектури. Серед них виділяється ратуша в Бучачі, прикрашена скульптурним ансамблем роботи Майстра Пінзеля. Розквіт творчості цього скульптора припадає на період його діяльності при дворі Потоцького.

[4] Бернард Меретин (? — 1759) — архітектор італійського походження, що працював на землях Східної Галичини та Поділля в період барокко. Найбільш видатні із створених ним пам'яток архітектури собор св. Юра у Львові (1745), ратуша в Бучачі (1751), костьоли в Городенці, Годовиці, Винниках.

[5] Після пожежі 1865 р. на аттику залишилися чотири фігури. При реставраційних роботах, що проводяться в теперішній час, фігури будуть демонтовані й передані до музею, на їх місце на аттику ратуші будуть встановлені копії з тривких штучних матеріалів.

[6] Підпис та особисту печатку Бернарда Меретина побачили члени експедиції Львівської картинної галереї в 1964 р. Рельєф був знайдений розламаним навпіл.

[7] Документ виявлений Т. Маньковським й опублікований у його книзі, виданій у Львові 1937 р.

[8] Лист Матвія Полейовського наводиться М. Гембаровичем: *Gębarowicz M.* Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej // Artium Quaestiones.— Poznań, 1986.— T. 3.— S. 39.

[9] *Bołoz-Antoniewicz J.* Odkryte freski w gmachu pojezuickim.— Відбиток з: Gazeta Lwowska, 1906.

[10] *Bochnak A.* Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce baroka.— Kraków, 1931; *Hornung Z.* Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia.— Warszawa, 1937; *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa.— Lwów, 1937.

[11] *Hornung Z.* Majster Pinzel snycerz: Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej.— Wrocław, 1976.

[12] Скульптура реставрована в майстерні Львівської картинної галереї художниками-реставраторами Є. Кормаковим та Ю. Поповичем. Усунення пізніх шарів записів дозволило розкрити первісне розфарбування. З. Горнунг стверджував, що основним пофарбуванням скульптури, виконаної Пінзелем, був білий колір. Однак на бучацькій скульптурі св. Вікентія та Франціска Борджіа після розчисток з'явилися поліхромія та золочення. Так же розфарбована модель з костьолу св. Мартіна, з якого знято шість нашарувань білої фарби.

[13] В Щоденнику бучацького монастиря василіанів за 1772 р. записано: «8 жовтня священик-ректор їздив до Космерина з проханням до фундатора про «шарварк» та гроші на церковні вівтарі». Що стосується першого прохання, то він видав необхідні листи. Щодо другого — порадив виготовити абрис на вівтарі, а допомогу обіцяв (Sadok Barącz. Pamiątki Buczackie.— Lwów, 1882).

[14] Скульптор Матей Браун прибув до Праги з Тироля, з часом став придворним скульптором у графа Франціпіека Шпорка. Творчі досягнення його свідчать про великий вплив італійського скульптора Лоренцо Берніні.

[15] *Gębarowicz M.* Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej.— S. 7.

*Є. Попова.* Барокковий простір у пізній середньовічній болгарській іконі

[1] Це пояснюється тим фактом, що візантійський канон визначає структуру всіх «поверхів» творів, що включені в систему релігійного культу. Питання ізоморфності детально досліджене Е. Штайгером, який пов'язує його з так званим герменевтичним циклом (*Steiger E.* Die Kunst der Interpretation.— Zürich, 1960. Див. також: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk.— Bern, 1971).

[2] Вислів Отто Демуса (*Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration.— London, 1947.— P. 7).

[3] Див., наприклад: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи.— М., 1986.— С. 158—165.

[4] «Принцип вертикальної динаміки», як його називає А. Каждан, ідентичний принципові розташування предметів «один над другим», який, на думку Е. Панофського, в добу Середньовіччя приходить на зміну принципові розташування предметів «один за другим» (*Panofski E.* Perspektive als symbolische Form.— Berlin, 1964).

[5] *Раушенбах Б.* Пространствени построения в живопистта.— София, 1984.— С. 74.

* Золоте дно, як і всі інші елементи візантійського мистецтва, є поліфункціональним. У даному випадку, однак, ми змушені абстрагуватися від семантичного рівня.

[6] *Morris Ch.* Writings on the General Theory of Signs.— Paris, 1971.— P. 35.

[7] *Гандев Хр.* Ранно Възраждане.— София, 1939.

[8] Стосовно питання про простір і час у фольклорі див., наприклад: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность.— М., 1976; *Eliade M.* Le sacrè et la profane.— Paris, 1967; *Георгиева Ив.* Българска народна митология.— София, 1983; *Данилова И. Е.* О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения // Из истории культуры Возрождения.— М., 1976.

[9] Див.: *Жечев Т.* Книгата на Н. Й. Конрад «Запад и Изток» и някои методологически въпросы на българската литературна история // *Конрад Н. Й.* Запад и Изток.— София, 1979; *Дамянова Цв.* Някои аспекты на ренесансовия мироглядъ — сходства и различия с Българското възраждане // А Литературна мисъл.— 1978.— № 5.— С. 106; *Гачев Г.* Ускореното развитие на културата.— София, 1979.

*В. М. Фоменко.* Іван-Іларіон Мигура-Плаксич та українська панегірична гравюра

[1] *Алексеева М. А.* Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко: Материалы и исследования.— М., 1977.— С. 7—29; *Фоменко В.* Панегірична гравюра у творчості Григорія Левицького // Образотворче мистецтво.— 1972.— № 3.— С. 31—32.

Відомі рідкісні композиції цього типу і в живописі. Див.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 13, 21—22; *Кукушкина Е. Д.* Текст и изображение в конклюзии Петровского времени (на примере портрета царевны Наталии Алексеевны) // Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой.— Л., 1986.— С. 21—36.

[2] *Морозов А.* Проблемы европейского барокко // Вопр. лит.— 1962.— № 3.— С. 115.

[3] *Морозов А. А.* Симеон Полоцкий и проблема восточнославянского барокко // Барокко в славянских культурах.— М., 1988.— С. 170.

[4] *Иваньо И.* Очерк развития эстетической мысли Украины.— М., 1981.— С. 66—75.

[5] *Петров М. І.* Київська Могилянська колегія (академія) і найважливіші моменти в розвитку київської художньої літератури XVII—XVIII ст. // Матеріали до вивчення історії української літератури.— К., 1959.— Т. 1.— С. 485—503; *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве Петровского времени // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века.— Л., 1974.— С. 184—226.

[6] *Тітов Хв.* Стара вища освіта у Київській Україні.— К., 1924.— С. 132, 168—170; *Левицкий О.* Афанасий Заруцкий, малорусский панегирист конца XVII и начала XVIII ст. // Киевская старина.— 1896.— Т. 3.— С. 378—398.

[7] *Фоменко В. М.* Каріон Заулонський і українсько-російські художні зв'язки на межі XVII—XVIII ст. // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів.— К., 1988.— С. 120.

[8] *Исаевич Я. Д.* Украинская культура XVIII в. // Вопр. истории.— 1980.— № 8.— С. 85—97.

[9] *Тітов Хв.* Стара вища освіта у Київській Україні.— С. 135—136.

[10] В. Аскоченський дає цілком довільне пояснення цього факту, яке суперечить документам. Досить сумнівно виглядають і деякі інші твердження автора, що стосуються біографії І. Мигури (*Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею.— Киев, 1856.— Т. 1.— С. 304—305).

[11] *Вишневский Д.* Киевская академия в первой половине XVIII ст.: Новые данные, относящиеся к истории этой академии за указанное время.— Киев, 1903.— С. 114, 131—132.

[12] Д. Ровинський, а за ним ряд інших авторів помилково вважають, що І. Мигура був ченцем і архідияконом у Києво-Печер-

ській лаврі (*Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов.— Спб., 1895.— Т. 1.— С. 408).

[13] *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей российский церкви.— Спб., 1877.— С. 526; *Вишневский Д.* Киевская академия в первой половине XVIII ст.— С. 114.

Д. Ровинський у «Русских народных картинках» (Спб., 1881.— Т. 4.— С. 720; Т. 5.— С. 432) помилково вважає, що Мигура та ігумен Куп'ятицького монастиря біля Пінська Іларіон Денисо́вич — одна особа. (Денисо́вич був автором виданої у Києві 1638 р. книги «Parergon cudow swiętych obraza przeczystey Bogarodzice w monastyru Kupiatickim». Див.: *Запаско Я., Ісаєвич Д.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1 (1574—1700).— Львів, 1981.— С. 59; *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской лавры: Ист. очерк. Т. 1. Приложения.— Киев, 1918.— С. 526). Внаслідок цієї помилки невірно прочитане Д. Ровинським прізвище куп'ятицького ігумена — Детесович замість Денисо́вич — у його працях і в працях деяких інших дослідників приписується Мигурі як по-батькові.

[14] *Харлампович К. В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь.— Казань, 1914.— Т. 1.— С. 453, 840; див. також: Крупицкий монастырь святого Николая: Исторический очерк с древнейших времен // Черниговские епархиальные ведомости.— 1862. – С. 21—22.

[15] Досі найбільш раннім твором вважався аркуш на честь Г. Одорського (1704). Нами знайдена гравюра «Великомучениця Варвара», датована 1702 р., що дозволило дещо розширити хронологічні межі діяльності митця. Вона вклеєна у примірник київського видання книги Лазаря Барановича «Трубы на дни нарочитые» (1674) між 83 і 84 сторінками. Цей примірник, що належав П. Попову, зараз зберігається у Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН УРСР. Нещодавно цю гравюру опублікував Г. Логвин (див. його працю: З глибин: Гравюри українських стародруків. XVI—XVIII ст.— К., 1990.— Табл. 263). Дослідник, на жаль, не вказує місцезнаходження репродукованого ним твору, а також невірно називає дату — 1700 р. На гравюрі чітко можна прочитати, що її створено 5 грудня 1702 р. Додамо, що вклеювання гравюрних творів у ті чи інші стародруки, що часом не мали безпосереднього відношення до змісту останніх,— річ звичайна для того часу (див., наприклад: *Gębarowich M.* Wawrzyniec-Laurenty Kazczonowicz, nieznany sztycharz drugiej połowy XVII wieku // Folia historiae artium.— 1981.— T. 17.— S. 99).

[16] *Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов.— Т. 1.— С. 408—409; *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів // Українська книга XVI—XVII—XVIII ст.— К., 1926.— С. 298—300.

* Цікаво, що Мигура неодноразово, мабуть, через брак міді, різав свої гравюри з обох боків однієї дошки. Зокрема, на звороті цієї він вигравірував образ Богородиці Братської в урочистому бароккoвому антуражі.

[17] *Білецький П.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст.— К., 1969.— С. 164.

[18] *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко.— М., 1979.— С. 219; *Белецкий П.* Украинская портретная живопись.— Л., 1981.— С. 89—132.

[19] *Ровинский Д.* Подробный словарь русских гравированных портретов.— Спб., 1889.— Т. 1.— С. 410; *Свєнціцький І.* Початки книгопечатання на землях України.— Жовква, 1924.— № 190.

[20] Можливо, в основу композиції твору І. Стрельбицького покладено малюнок І. Мигури. Останній був і рисувальником, і гравером. Відомо, що І. Стрельбицький послуговувався у своїй роботі часом чужими малюнками, вірогідно, будучи лише гравером (*Собко Н.* Словарь русских художников.— Спб., 1893.— Т. 3, ч. 1.— С. 303).

[21] Різні варіанти композиції — овал з поясним портретом на постаменті чи без нього — були надзвичайно поширені в усій європейській гравюрі бароккової доби (*Więcek A.* Portret w grafice sląskiej XVII i XVIII wieku // Opolski rocznik muzealny.— 1963.— N 1.— S. 171—200).

[22] Вірогідно, у створенні цього аркуша Мигура брав участь лише як автор малюнка, за яким зображення різав інший майстер, мабуть, монах Марк Кноп. Це припущення, однак, потребує додаткового вивчення.

** Ця гравюра та портрет невідомого ієрарха вирізані на різних сторонах однієї мідної дошки. Зроблена у верхній частині дірочка свідчить, що вона комусь слугувала за натільний образок.

[23] *Ровинский Д.* Русские народные картинки.— Т. 3.— С. 557.

[24] *Тиховский Ю.* Мнимая типография Почаевского монастыря // Киевская старина.— 1895.— Т. 50.— С. 257—258, 280.

*** Текст, що супроводжує зображення святого, містить докладну інформацію про його діяння. Відповідну ж інформацію подібного роду дає і текст на згаданій гравюрі, присвяченій Богородиці Братській.

[25] *Ровинский Д.* Русские народные картинки.— Т. 5.— С. 311—317; *Więcek A.* Ludowe

drzeworyty wrocławskie XVII—XIX wieku z życzeniami noworocznymy // Opolski rocznik muzealny.— 1972.— N 5.— S. 325—356.

[26] *Нессельштраус Ц.* Немецкая ксилографическая картинка XV в. // Проблемы развития зарубежного искусства.— Л., 1974.— Вып. 4.— С. 31—41; *Piwocki K.* Drzeworyt ludowy w Polsce.— Warszawa, 1934.— S. 36—37, 71.

[27] Сулимовский архив. Семейные бумаги Сулим, Скоруп и Войцеховичей. XVII—XVIII.— Киев, 1884.— С. 107, 115—116.

[28] *Альбовский Е.* Харьковские козаки.— Харьков, 1914.— Т. 1.— С. 83; *Голубев С.* Очерк истории и литературы и церкви западнорусской за XVI—XVIII ст. // Киевские епархиальные ведомости.— 1874.— № 14.— С. 415.

[29] *Свенцицкая В.* Украинская народная гравюра XVII—XIX вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.— М., 1976.— С. 57—87; див. також: *Чистович И.* Феофан Прокопович и его время.— Спб., 1868.— С. 304, 706.

[30] *Колосова В. П.* Функції віршів в українських стародруках кінця XVI — першої половини XVII ст. // Українське літературне бароккo.— К., 1987.— С. 154; див. також: *Higgins D.* Pattern Poetry und andere Vorlaufer der modernen Poesie // Bildende Kunst.— 1989.— N 11.— S. 27.

[31] *Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов.— Т 1.— С. 19, 28.

[33] *Стасов В.* Собрание сочинений.— Спб., 1894.— Т. 2.— С. 45—46, 48, 69, 172.

[33] *Либман М. Я.* Социальный фактор в атрибуции памятников изобразительного искусства // Музей. 7: Художественные собрания СССР.— М., 1987.— С. 30.

[34] *Сарабьянов Д.* Русское искусство XVIII века и Запад // Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции (1973).— М., 1974.— С. 291—292.

[35] *Рогов А. И.* Проблематика славянского барокко // Славянское барокко: Идейно-культурные проблемы эпохи.— М., 1971.— С. 9.

[36] *Морозов А. А.* Симеон Полоцкий и проблема восточнославянского барокко.— С. 171.

[37] *Наливайко Д. С.* Українське літературне бароккo в європейському контексті // Українське літературне бароккo.— С. 55.

[38] *Крекотень В. И.* Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Барокко в славянских культурах.— С. 274—275.

[39] *Эйнгорн В.* Очерки из истории Малороссии в XVII веке: Сношения малороссийского духовенства с московским правительством.— М., 1899.— С. 379; *Dobrowolski T.* Polske malarstwo portretowe.— Kraków, 1948.— S. 190.

[40] *Илюшин А. А.* Проблема барочной антропонимии: Имя поэта и его литературная репутация // Барокко в славянских культурах.— С. 220—221.

[41] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.— Л., 1967.— С. 177.

Характерно, що у підписах під гравюрами біля імені часто дається ще й вказівка на місце гравера в церковній ієрархії — «архідиякон», «ігумен» (І. Мигура), «ієромонах» (А. Козачківський), «пресвітер» (Г. Левицький) тощо.

[42] *Вишневский Д.* Киевская академия в первой половине XVIII ст.— С. 114.

*Л. С. Міляєва.* Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області

[1] *Иваньо И.* Очерк развития эстетической мысли Украины.— М., 1981.— С. 75—106.

[2] *Ксендзенко А.* Гетманская усыпальница // Киевская старина.— 1887.— Т. 22.— С. 353. Автор повідомляє про три престоли храму: Спаса Преображення, св. Трійці та Покрови Богородиці (с. 354). Д. Еварницький згадує ще один престол, присвячений Успінню Богородиці (*Эварницкий Д. И.* Преображенская церковь в м. Больших Сорочинцах Полтавской губернии, где крестили Н. В. Гоголя // Исторический вестник.— 1902.— Т. 11.— С. 667).

* Трьохпелюсткова арка, яка увінчує портали царських воріт, в українських іконостасах зустрічається з другої половини XVII ст. (в 1661 р. створено іконостас Миколаївської церкви в Бучачі, в 1669—1676 рр.— Єлецького Успенського собору в Чернігові).

[3] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 246, 454.

[4] На Україні матиця (сволок) не лише у селянській хаті, а й у міській кам'яниці також оздоблювалася різними солярними знаками (приміром, у нещодавно розкритому реставраторами будинку з датою 1628 у Львові). Солярні знаки можна побачити також на порталах дерев'яних церков (Успінська церква с. Новоселиця Закарпатської обл., 1654—1656). Б. А. Рибаков звернув увагу на аналогічні символи не лише на матицях російських хат, а й на українських кіотах для ікон (*Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси.— М., 1988.— С. 497—498).

[5] Данило Апостол справді разом зі своїми козаками вірою та правдою служив російському престолу, зокрема Петру І, беручи участь у багатьох воєнних походах. Однак 1724 р. він був заарештований та звільнений лише після того, як царем став Петро II. 1727 р. його обрано гетьманом: «...в осень, по указу Его Императорского Величества

Петра Второго зъеховшиеся полковники и старшина малороссийские и чернь, там же и бунчуковые в Глухов, где в собранеи были и архиереи Киевский и Черниговский з протчим духовенством, в присутствии Государева Министра Федора Васильевича Наумова з Москвы для елекции Гетманской присланного, волными голосами Даниила Павловича Апостола, полковника Миргородского в Гетмана избрали октоврия 1 дня и дали ему там же от Министра войсковые клейноты: булава, хоругов, бунчук и печать, а коллегия Малороссийская приостановлена» (Летопись Самовидца о войнах Богдана Хмельницкого и междоусобиях, бывших в Малой России по его смерти до 1735 г.— М., 1846.— С. 101).

[6] *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.— Л., 1981.— С. 95—96. Дослідник вважає автором живопису іконостаса українського художника В. Реклинського.

[7] *Драган М.* Українська декоративна різьба.— К., 1970.— С. 121—127 (у розпису дерев'яної церкви св. Юра Львівської обл., датованої 1691 р.).

* У церкві св. Юра в Дрогобичі в каплиці Введення Марії до собору на периметрі восьмерика зображено «Рід Христа», він же був колись зображений на фасаді церкви, але зберігся фрагментарно.

[8] В київському Пустинно-Микільському монастирі знаходилася ікона (тепер у Державному музеї українського образотворчого мистецтва УРСР), яка репрезентує собою складну бароккову алегорію — її іменують «Древо життя», хоча тема композиції скоріше «Христос як животворне джерело», оскільки на «Древі життя» в чаші фонтана розміщено розп'ятого Христа (*Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.— С. 116).

[9] У костьолі с. Скелівка (кол. Фельштин) знаходилася в свій час епітафія Джованні Марія Моска Падовано, де було зображено К. Гербурта в дитячому віці. Тут символом вічного сну є вінок, сплетений з маку. Нагробок датують близько 1558 р. (*Любченко В. Ф.* Львівська скульптура XVI—XVII століть.— К., 1981.— С. 17—18).

[10] Ця тема часто зустрічається в малюнках майстерні Києво-Печерської лаври, так званих кужбушках (*Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.— С. 18). Небезпідставно П. Білецький серед персонажів ікони «Успіння» з сорочинської церкви схильний бачити також портрет Рафаїла Заборовського (*Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.— С. 95).

* Рафаїл Заборовський 1731 р. був архієпископом київським, а 1743 р.— митрополитом.

[11] Богословское учение о состоянии неповрежденного человека, или каков был Адам в раю? // Сочинения Феофана Прокоповича, архиепископа Нова Града и Великих Лук / Пер. с лат. Я. Евдокимова.— М., 1785.— С. 68.

[12] *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.— К., 1988.— С. 24—25.

[13] Дневник генерального подскарбия Якова Маркевича. 1717—1767. Ч. 2. 1726—1729.— Киев, 1895.— С. 247.

[14] Літопис Самовидця року 1734 свідчить: «Генваря 17 дня гетман и кавалер Даниил Апостол в Глухове умер в покои, при верности Ея Императорскому Величеству, которого тело проважено было до Сорочинец и там в новосооруженной от него каменной церкве погребено архиепископом Киевским Рафаилом Заборовским з церемониею преизрядною дня 5 февраля» (с. 105).

А. Ксендзенко бачив родову гробницю Апостолів та могилу самого гетьмана. На ній було зображено циферблат з однією стрілкою, яка зупинилася на римській цифрі V. «В колі намальовано ландшафт, що зображує захід сонця у вигляді людського обличчя з промінями», а «покійник у зеленому вбранні» (*Ксендзенко А.* Гетманская усыпальница.— С. 357).

*Г. Галавіч.* Точки зіткнення стилю барокко в мистецтві Угорщини та України

[1] *Balogh J., Dercsényi D., Garas K., Gerevich L.* A magyarországi müvészet a honfoglalástól a XIX. századig.— Budapest, 1955; *Genthon I., Németh L., Végvári L., Zádor A.* A magyar müvészet 1800—1945-ig.— Budapest, 1958; *Fülep L.* A magyar müvészettörténelem föladata // MTA II. Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei, 3.— 1951.— N 2.— P. 3—24; *Fülep L.* Müvészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920—1970.— Budapest, 1976.— P. 407—436.

[2] *Morka M.* Wzorce graficzne polskiego malarstwo batalistycznego w XVII. w. // Biuletyn historii sztuki.— 1984.— S. 210—255.

[3] *Galavics G.* A török elleni harc és világi képzőmüvészetünk // Müvészettörténeti Értesitő.— 1976.— P. 1—40.

[4] *Galavics G.* „Kössünk kardot az pogány ellen". Török háboruk és képzőmüvészet.— Budapest, 1986.

[5] *Appuhn-Radtke S.* Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer grafischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians.— Weissenhorn, 1988.— S. 124—126.

[6] *Krinsky C. H.* Synagogues of Europe: Architecture, History, meaning.— Cambridge, 1985.— P. 212—217.

[7] *Mányokiig A.-N.* Magyar Képzőmüvészet a Szovjetunióban.— Budapest, 1988.— N 502, 503; *Székely S.* A nagyszőllősi kastély // Hazánks a Külföld.— 1868.— P. 242; *Garas K.* Magyarországi festészet a XVII. században.— Budapest, 1953.— P. 69; *Galavics G.* Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk müvészetben — XVII. század. A barokk képzőmüvészeti tematika helyi elemei // Magyarországi reneszánsz és barokk. Müvészettörténeti tanulmányok.— Budapest, 1975.— P. 270—271.

[8] *Dimitrijević-Mikić O.* Stefan Tenecki — banatski slikar iz XVIII. veka // Rad vojvodanskih muzeja 6.— Novi Sad, 1957.— P. 139—153; *Medaković D.* Putevi srpskog baroka.— Beograd, 1971.— P. 129—130; *Davidov D.* Ikone srpskih crkava v Madarskoj.— Novi Sad, 1973.— Tab. XLVI—XLVIII; *Davidov D.* Magyarországi szerb festészet // Ars Hungarica.— 1988.— P. 101.

[9] *Buzási E.* Régi magyar arcképek. Alte ungarische Bildnisse. Kiállitás-katalógus. Ausstellungskatalog.— Tata; Szombathely, 1988.— P. 7—11.

*В. С. Александрович.* **Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові**

[1] *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 52, 76.

[2] *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce.— Toruń, 1962.— S. 113.

[3] *Gębarowicz M.* Portret XVII—XVIII wieku we Lwowie.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969.— S. 83.

[4] Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce (далі: SKHS).— Kraków, 1896.— T. 5.— S. LXVI.

[5] *Łoziński W.* O lwowskich malarzach XVII wieku // SKHS.— T. 5.— S. XLVII—XLVIII.

[6] *Zubrycki D.* Kronika miasta Lwowa.— Lwów, 1844.— S. 272.

[7] Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— Т. 1.— С. И.

[8] Архив Юго-Западной России (далі: АЮЗР).— Киев, 1904.— Ч. 1, т. 11.

[9] *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— С. 45—46, 49.

[10] *Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1936.— S. 66, 68; *Уманцев Ф. С.* Живопис кінця XVI — першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 288, 291; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.— С. 143.

[11] *Gębarowicz M.* Portret XVII—XVIII wieku we Lwowie.— S. 82, przyp. 44.

[12] Ibid.— S. 82.

[13] *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 143.

[14] Там же.— С. 144.

[15] АЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 349.

[16] Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Т. 1.— С. И.

[17] Центральний державний історичний архів УРСР у Львові (далі: ЦДІАЛ), ф. 129, оп. 1, спр. 464, арк. 1.

[18] АЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 84.

[19] Там же.— С. 82.

[20] *Łoziński W.* O lwowskich malarzach XVII wieku.— S. XLVIII.

[21] ЦДІАЛ, ф. 9, оп. 1, спр. 104, с. 2178—2179.

[22] Там же, ф. 52, оп. 2, спр. 394, с. 926.

[23] Окремі факти його біографії опубліковані в кн.: *Łoziński W.* O lwowskich malarzach XVII wieku.— S. XLVIII; *Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku.— S. 59 (помилково називає його Albertus); *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII wieku.— Toruń, 1966.— S. 116.

[24] АЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 646.

[25] Там же.— С. 378.

[26] Там же.— С. 379.

[27] Там же.

[28] Там же.

[29] Там же.— С. 383.

[30] *Łoziński W.* O lwowskich malarzach XVII wieku.— S. XLVII—XLVIII.

[31] АЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 382.

[32] Там же.— С. 385.

[33] ЦДІАЛ, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1678.

[34] Датування п'ятницького іконостаса залишається дискусійним, тому варто звернути увагу на два невідомих до цього часу документи, котрі стосуються історії самої церкви. 26 вересня 1617 р. львівський староста Станіслав Боніфацій Мнішек з огляду на старання «коло мурування тієї П'ятницької церкви» попа Івана Попеля, бачачи брак місця, надає йому грунт Прокопівський (ЦДІАЛ, ф. 9, оп. 1, спр. 371, с. 315—317). Про характер тодішніх робіт свідчить зізнання ченця Онуфріївського монастиря у Львові Феодосія Кані, датоване 21 лютого 1619 р., що він давав гроші п'ятницькому попові Іванові Попелю «на мурування і будування церкви нової» (ЦДІАЛ, ф. 9, оп. 1, спр. 372, с. 2303). З цими роботами може бути пов'язане й походження іконостаса.

[35] Для прикладу можна вказати складені з ікон різного часу іконостаси Михайлівської церкви в с. Воля-Висоцька, Преображенської церкви в с. Смолин (старший іконостас), церкви Параскеви в с. Крехів.

[36] Точна дата смерті Сеньковича в літературі залишається невідомою. Її дає заповіт, складений 17 червня 1631 р. й облятований посмертно наступного дня (ЦДІАЛ, ф. 52, оп. 2, спр. 46, с. 1369, 1372).

[37] *Łoziński W.* O lwowskich malarzach XVII wieku.— S. XLVIII; ЦДІАЛ, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1678 (названий зятем Анастасії, вдови Ф. Сеньковича).

[38] Згідно з статутом цеху, затвердженим Радою Львова 18 січня 1597 р. (*Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku.— S. 101).

[39] АЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 664.

[40] Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Т. 1.— С. И.

[41] ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 538, с. 1.

[42] Здається, першим її подав М. Драган (*Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— С. 52).

[43] АЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 132.

[44] При посередництві С. Старжевського було продано також іконостас Онуфріївської церкви, але куди — невідомо (ЦДІАЛ, ф. 52, оп. 2, спр. 442, с. 1057—1058).

* Інформація реставратора В. П. Мокрія, якому складаю щиру подяку.

*Я. Островський.* Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи Майстра Пінзеля

[1] *Gębarowicz M.* Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej // Artium Quaestiones.— Poznań, 1986.— T. 3.— S. 13.

[2] *Hornung Z.* Majster Pinsel snycerz: Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej.— Wrocław, 1976. Бібліографічний огляд різьбярства XVIII ст. див.: Die polnische Barockskulptur im 18. Jahrhundert: Probleme und Forschungsaufgaben // Zeitschrift für Kunstgeschichte.— 1989.— N 52.— S. 89—113.

[3] *Kowalczyk J.* Dzieła Macieja Polejowskiego w ziemi sandomierskiej // Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego.— 1970.— N 6.— S. 187—237; *Kowalczyk J.* Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej // Rokoko.— Warszawa, 1970.— S. 199—217.

[4] *Возницкий Б. Г., Опанасенко Н. А.* Мастер Пинзель — легенда и реальность: Каталог выставки.— Львов, 1987; 2-е изд.— Львов, 1988.

[5] *Шенгера Б. Я.* Скульптура Львова першої половини XVIII ст.— Львів, 1989.

[6] *Bochnak A.* Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka.— Kraków, 1931; *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa.— Lwów, 1937; *Hornung Z.* Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia.— Warszawa, 1937.

[7] *Gębarowicz M.* Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej.— S. 21—38.

[8] Ibid.— S. 31.

[9] Прикладами згаданого трактування атрибутики можуть служити образи «Покладання до труни» Караваджо (Ватікан) та «Зняття з хреста» Дірка ван Бабурена (1617, Рим, Сан П'єтро-ін-Монторіо). Ван Бабурен, явно роблячи натяк на композицію Караваджо, замінив скорботною Богоматір'ю Марію Магдалину, зберігаючи при цьому характеристичний жест. Серед львівських зразків різьбярства Марія Магдалина зустрічається на рельєфах подіумів у соборах кармелітів Львова та Перемишля.

[10] *Hornung Z.* Majster Pinsel snycerz.— S. 34, il. 42, 43.

[11] *Kowalczyk J.* Dzieła Macieja Polejowskiego w ziemi sandomierskiej.— S. 226—229.

[12] Повний текст документа див.: *Gębarowicz M.* Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej.— S. 41.

[13] *Hornung Z.* Obrocki Jan // Polski słownik biograficzny.— 1978.— T. 23.— S. 466; *Gębarowicz M.* Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej.— S. 21.

[14] Katalog zabytków sztuki w Polsce.— Warszawa, 1959.— T. 3, z. 7.— S. 36, il. 104; *Kowalczyk J.* Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej.— S. 210.

[15] Muzea gminy miasta Lwowa.— Lwów, 1929.— S. 82, N 270, 271.

[16] *Hornung M.* Majster Pinsel snycerz.— S. 136.

[17] *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa.— S. 159—160.

[18] Katalog zabytków sztuki w Polsce.— T. 4, cz. 3; Kościoły i klasztory Śródmieścia — 2.— Warszawa, 1978.— S. 81, il. 460.

[19] *Hornung M.* Majster Pinsel snycerz.— S. 137.

Горнунг та Маньковський знали про частину вищезгаданих композиційних відповідностей.

[20] Ibid.— S. 116—117.

Горнунг вважає різьблення в городенківській церкві витвором Пінзеля та водночас підкреслює значні відмінності між фігурами св. Михаїла з городенківської і монастириської церков, намагаючись у такий спосіб довести свою тезу про авторство Осінського відносно фігури з с. Монастириська.

[21] Див.: *Hornung M.* Majster Pinsel snycerz.— S. 117, 121, il. 100, 102.

[22] Bayerische Rokokoplastik: Vom Entwurf zur Ausführung / Wyd. P. Volk.— München, 1985.

[23] *Возницкий Б. Г., Опанасенко Н. А.* Мастер Пинзель — легенда и реальность.— 2-е изд.— С. 11, № 30; *Bochnak A.* Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka.— S. 42—44, il. 38, 39; *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa.— S. 87, il. 52.

[24] *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa.— S. 90, il. 68.

*М. Морка.* Батальна тематика в придворному мистецтві Яна III Собеського

[1] *Czołowski A.* Ikonografia wojenna Jana III // Przegląd Historyczno Wojskowy.— 1930.— T. 2, z. 2.— S. 200—237.

[2] Die Türken vor Wien: Europa und die Entscheidung an der Donau 1683.— Wien, 1983; Muzeum w Wilanowie: Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII—XX w.— Warszawa, 1983 (далі: Chwała i sława Jana III ...); Zamek Królewski w Warszawie: Rzeczpospolita w dobie Jana III.— Warszawa, 1983 (далі: Rzeczpospolita w dobie Jana III); Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Odsiecz wiedeńska 1683.— Kraków, 1989.

[3] *Frazer J. G.* Złota gałąź.— Warszawa, 1965.— S. 103—104, 160—169; *Dumezil G.* Entre les dieux et les hommes: un roi (Yati, Yima, Eochaid, Feidlich) // Mythe et Épopée. T. 2. Types epiques indo-européens: un heros, un sorcier, un roi.— Paris, 1971.— P. 239—377.

[4] Андрусівське перемир'я 1667 р. з Росією і так званий Велявсько-Бидгощський договір 1657 р. з Брандербургом призвели до послаблення ролі Речі Посполитої на міжнародній арені. Турецька навала у 1672 р. скінчилася цілковитою поразкою Польщі й необхідністю укладення Бучацького договору, який поставив Польщу в васальну залежність від Турції (*Wójcik Z.* Międzynarodowe położenie Rzeczypospolitej // Polska XVII wieku: Państwo, społeczeństwo, kultura.— Warszawa, 1969.— S. 33—35; *Przyboś A.* Michał Korybut Wiśniowiecki. 1640—1673.— Kraków, 1984.— S. 198—212).

[5] Слід пам'ятати, що майже все панування Яна III було безперервною боротьбою з опозицією. Зразу ж після вибору короля його почали надзвичайно гостро критикувати політичні противники з магнатських кіл, і передусім представники з роду Паців. З неприхованою злобою і зневагою ставилися вони у своїх пасквільних зверненнях до широких шляхетських верств, які обрали Собеського на трон. Навіть перемогу під Хотином вони намагалися приписати литовському гетьманові Міхалу Пацу. Між іншим, на сеймі, ще до вибору короля 1674 р., саме Собеський доповідав про битву і за перемогу дякувано передусім йому, а потім уже коронному гетьманові й усім солдатам, які брали в ній участь (*Wójcik Z.* Jan Sobieski. 1629—1686.— Warszawa, 1983.— S. 213, 221—227).

[6] Ян Собеський і його брат Марек одержали грунтовну освіту. В 1640—1646 рр. вони вчилися в Кракові спочатку в Новодворській колегії, а потім в академії. В 1646 р. відбули в закордонну подорож, котра тривала два з половиною роки, під час якої відвідали Німеччину, Голландію, Нідерланди, Францію, Англію. Одночасно продовжували займатися класичними науками й історією, а також воєнною архітектурою та проблемами, пов'язаними з воєнними науками. Вивчали мови, чому надавалось особливого значення. В результаті король Ян III володів латинською і французькою, знав німецьку, турецьку та грецьку мови (*Barycz H.* Lata szkolne Marka i Jana Sobieskich w Krakowie.— Kraków, 1939; *Wójcik Z.* Jan Sobieski.— S. 34—42).

Про зацікавленість монарха гравюрами свідчить у своїй хроніці Казимир Сарнецький. Він писав, що сповідник ксьондза Вота привіз з Риму дуже багато мідних гравюр з зображенням архітектури міст, портретів переважно оголеної натури в стилі pudendas res, а король ці гравюри наказав підклеїти (*Starzyński J.* Mecenat Jana III w Żółkwi // Prace Komisji historii sztuki.— 1948.— T. 9.— S. 128).

[7] *Landwehr J.* Romeyn de Hooghe: the etcher, contemporary portrayal of Europe. 1662—1707.— Leiden, 1973.

[8] *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a // Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii nauk w Krakowie.— 1960.— S. 12—32.

[9] Мідьорит, 707×485 мм. Існують копії різних розмірів. Див.: *Czołowski A.* Ikonografia wojennya Jana III.— N 12; *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— S. 22—24, 43—44; *Landwehr J.* Romeyn de Hooghe the etcher contemporary portrayal of Europa.— S. 241, il; Chwała i sława Jana III ...— N 81; *Widacka H.* Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku.— Warszawa, 1987.— N 2, 3 (далі: *Widacka H.* Jan III ...).

[10] *Morka M.* Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza.— Wrocław, 1986.— S. 69—72, 123—125.

[11] Найбільш імовірно, використав композицію, двічі зроблену: 1) офорт, 223×301 мм,

серії із восьми батальних сцен, виданої в Римі 1601 р. Ніколаусом ван дер Ельстом (The Illustrated Bartsch 36 Formerly Volume 17 (Part 3).— New York, 1983.— N 185; далі: The Illustrated Bartsch...); 2) мідьорит, 241×310 мм, роботи М. Меріан «Перемога над рікою Левкус» серії із восьми вчинків Емілія Павла, виданої П. Обрі та Л. ван дер Гейденом в Страсбурзі 1633 р. (*Wüthrich L. H.* Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae. Bd. 1. Einzelblätter und Blattfolgen.— Basel, 1966.— N 322; *Morka M.* Polski nowożytny portret i jego europejska geneza.— S. 124, il. 162—164.

[12] Мідьорит, 227×162 мм, виданий з нагоди перемоги під Хотином, який приписують Ніколя III Лармессену (*Widacka H.* Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku.— N 1).

[13] *Banach J.* Hercules Polonus: Studium z ikonografii sztuki nowożytnej.— Warszawa, 1984.— S. 35—42, 114—119.

[14] Олійне полотно, 148×290 см. Походить з колекції Мнішеків у Ляшках Мурованих (*Gębarowicz M.* Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego // Studia Wilanowskie.— Warszawa, 1978.— T. 3—4.— S. 45—62, il. 1—3).

[15] *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Ages.— Princeton, 1973.— S. 173, 178—179 (1 wyd.— Bonn, 1948.— нім. м.); *Bardon F.* Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII: Mythologie et Politique.— Paris, 1974.— P. 50—52.

[16] *Baszkiewicz J.* Myśl polityczna // Dziejów Polski blaski i cienie.— Warszawa, 1968.— S. 190; *Grzybowski K.* Teoria reprezentacji w Polsce epoki odrodzenia.— Warszawa, 1959.— S. 137.

[17] *Wang A.* Der „Miles christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine Mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit.— Frankfurt am Main, 1975.

[18] *Tazbir J.* Przedmurze jako miejsce Polski w Europie // Rzeczpospolita i świat: Studia z dziejów kultury XVII wieku.— Wrocław, 1971.— S. 63—78; *Olszewski H.* Ideologia Rzeczypospolitej — przedmurze chrześcjaństwa // Czasopismo Prawno-Historyczne.— 1983.— N 2.— S. 1—19; *Tazbir J.* Od antemurale do przedmurza, dzieje terminu // Odrodzenie i Reformacja w Polsce.— 1984.— T. 29.— S. 167—184; *Urbanowicz J.* Wokół ideologii przedmurza chrześcijaństwa w Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVII w. // Ibid.— S. 185—199.

[19] *Gagé J.* La théologie de la victoire imperiale // Revue Historique.— 1933.— Vol. 58.— S. 1—34; *Weinstock S.* Victor and Invictus // Harvard Theological Review.— 1957.— Vol. 50.— S. 211—247; *Taeger F.* Charisma: Studien zur Geschichte des antiken Herrscherkultes.— Stuttgart, 1957—1960.— T. 1—2.

[20] *Morka M.* Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza.— S. 125, il. 168.

[21] Олійне полотно, 213×170 см. Див.: Katalog wystawy zabytków z czasów króla Jana III i jego wieku (далі: Katalog wystawy zabytków...).— Kraków, 1883.— S. 11, N 50 (з атрибуцією М. Альтомонте); *Karpowicz M.* Polskie itinerarium Marcina Altomontego // Rocznik historii sztuki.— 1966.— S. 152—153, N 48, il. 21 (М. Карпович відкинув цю думку, вважаючи, що картина належала невідомому львівському художнику, який у зображенні і постаті головного героя, і пейзажного фону, і битви спирався на гравюру Хоге); *Morka M.* Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza.— S. 125—127, il. 169; *Morka M.* Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII w. // Biuletyn historii sztuki.— 1984.— N 2—3.— S. 227, il. 27—31 (далі: *Morka M.* Wzorce graficzne...).

[22] Олійне полотно, 98,5×128 см, інв. № 1158. Див.: Katalog wystawy zabytków...— S. 30, N 190 — подано як власність графа С. Тарновського зі Снятинки, відтворення сцени зі св. Мартіна; повторено М. Карповичем (*Karpowicz M.* Polskie itinerarium Marcina Altomontego.— S. 153); *Morka M.* Polski nowożytny portret i jego europejska geneza.— S. 125—127, il. 170—172; *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 227, il. 28—31.

[23] *Karpowicz M.* Polskie itinerarium Marcina Altomontego.— S. 152.

Зі Львова картина потрапила до колекції Хоткевичів; на аукціоні в Бадені 1823 р. її купив Бейц і пізніше передав до парафіяльного костьолу (*Ryszkiewicz A.* Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego pierwsza publiczna galeria warszawska // Rocznik Warszawski.— 1960.— S. 110).

[24] *Przyboś A.* Michał Korybut Wiśniowiecki.— S. 279.

[25] Офорт, 95×271 мм. Походить з видання, присвяченого Т. Toppi (Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe, Incisori toscani dal XV al XVII secolo.— Bologna, 1976.— N 969). А. Барч знав лише публікацію де Вітта та Клемендта де Жонга в Амстердамі, де цей твір пропущено (The Illustrated Bartsch...— N 838 (156) — 847 (156); *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 227, il. 30).

[26] Офорт, 690×450 мм. Див.: *Czołowski A.* Ikonografia wojennya Jana III.— N 7; *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— S. 20—21; *Landwehr J.* Romeyn de Hooghe the etcher contemporary port-

rayal of Europa.— S. 74, il.; Chwała i sława Jana III...— N 109; Rzeczpospolita w dobie Jana III.— N 456.

[27] «Клименту X, найвищому священникові, у власні піднесено руки, які своєю батьківською святістю, оживляючи вольність, так щедро сіяли смертельне насіння серед чужинців, що звуться ворогами християн, щоб надалі, в переможному майбутті, знайшли плідні жнива та вірна Польща їх зібрала, а втішна непорушність навернула проти варварів байдужу Фортуну, осяяну відтак всесвітньою його святістю».

[28] Направлені в цій справі до імператора Леопольда I, шведського короля Корфюрста Брандербурзького та до російського царя Олексія посли повернулися ні з чим. Тільки папа Климент X прислухався до прохання короля Міхала Корибута Вишневецького. Десятини, які належали духовенству, було передано на оборону Речі Посполитої, а також сплачено субсидію в сумі 100 тис. злотих і окремо від кардинала Одескальчі 20 тис. злотих. Сума ця незначна як на воєнні потреби, але виплачена в найскладніший для Польщі час (*Przyboś A.* Michał Korybut Wiśniowiecki.— S. 262—264).

[29] *Weise G.* L'idęale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche.— Napoli, 1961.— P. 79—119.

[30] *Malarczyk J.* Wizerunek renesansowego władcy // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio G.— 1974.— Vol. 31, N 4.— S. 73; *Skinner Q.* The foundation of modern political thought, volume one: The Renaissance.— Cambridge, 1978.— P. 118.

[31] Олійне полотно, 580×690 см. Див.: *Czołowski A.* Ikonografia wojennya Jana III.— N 2. Зараз у Львівській картинній галереї (інв. № ЛКГ-Ж-4853), експонувалось в Олесько.

[32] *Czołowksi A.* Ikonografia wojennya Jana III.— S. 208.

[33] *Morka M.* Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza.— S. 148, przyp. 168.

[34] Профессия — реставратор: Каталог выставки работ отдела реставрации Львовской картинной галереи.— Львов, 1987.— № 1.

[35] *Grzybkowska T.* Andrzej Stech malarz gdański.— Warszawa, 1979.

[36] Лише в похилому віці король, не вдоволений рисами характеру Якуба, почав докладати старання, щоб гарантувати корону для молодшого сина Олександра, який жив у 1677—1714 рр. (*Wójcik J.* Jan Sobieski.— S. 403). Прикладами пропаганди династичної ідеї можуть служити портрет Марії Казиміри з дітьми (*Karpowicz M.* Portret Marii Kazimiery z dziećmi // Biuletyn historii sztuki.— 1958.— N 2.— S. 223—235) і картина «Ян III передає синові право на корону» (*Tomkiewicz W.* Próba interperatcji treści obrazu z Muzeum w Łęczycy // Treści dzieła sztuki: Materiały sesji Stowarzyszenia historyków sztuki.— Warszawa, 1969.— S. 173—182).

[37] У 1949 р. журнал «Przyjaciel Ludu» (№ 18, с. 143), який виходив у Жовкві, повідомляв, що після викрадення костьольного срібла, костьольний ксьондз Братковський переплавив олов'яний надгробок на нові ліхтарі (на цю статтю звернув увагу автора магістр М. Калиновський).

[38] Ці картини знаходились тут ще в міжвоєнний період (*Szuperski S. M.* Żółkiew i jej zabytki historyczne: W 250-lecie odsieczy Wiednia przez króla Jana III Sobieskiego.— Żółkiew, 1933.— S. 24).

[39] Олійне полотно, 580×690 см. Див.: *Gębarowicz M.* Początki malarstwa historycznego w Polsce.— Wrocław, 1981.— S. 154—156, il. 78—81; Професія — реставратор.— № 2. Зараз у Львівській картинній галереї (інв. № ЛКГ-Ж-5033), експонувалася в Олесько.

[40] *Przyboś A.* Michał Korybut Wiśniowiecki.— S. 277.

[41] «Правиця пана дала силу для перемоги під Клушином, як численних московських, так і інших іноземних військ, за панування Зігмунда III, польського і шведського короля під проводом і наказом Станіслава Жолкевського, тоді київського воєводи і коронного польського гетьмана, пізніше великого канцлера гетьмана року божого 1610, липня 4».

[42] *Pajewski J.* Buńczuk i koncerz: Z dziejów wojen polsko-tureckich.— Warszawa, 1963.— S. 135—136.

[43] Мідьорит, 1443×1870 мм. Відомий як «Додекамерон» за написом над гравюрою: «M. O. M. Dodecameron Triumphans Fave Jani III Pol. etc Reg. De Infidelibus» (*Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— S. 16—20, il. 1; *Landwehr J.* Romeyn de Hooghe the etcher contemporary portrayal of Europa.— S. 76—78, il.)

[44] Мідьорит, 250×490 мм. Див.: *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— Il. 2; Chwała i sława Jana III...— N 96; *Widacka H.* Jan III...— N 7. Є також відбитки Й. Перлі з 2-ї половини XVIII ст.

[45] *Malarczyk J.* Wizerunek renesansowego władcy.— S. 69; *Skinner Q.* The foundation of modern political thought.— S. 56—57.

[46] Chwała i sława Jana III...— N 96, s. 173.

[47] Офорт, 475×740 мм. Див.: *Czołowski A.* Ikonografia wojennya Jana III.— N 17; *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— S. 24—25.

[48] Офорт, 480×710 мм, копія 276×356 мм. Див.: *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— S. 20—28; *Lanwehr J.* Romeyn de Hooghe the etcher contemporary portrayal of Europa.— S. 83, il.; Chwała i sława Jana III...— N 82; *Widacka H.* Jan III...— N 8.

[49] Chwała i sława Jana III...— S. 162—164.

[50] Див. виноску 19.

[51] *Popławski M. St.* Bellum Romanum: Sakralność wojny i prawa rzymskiego.— Lublin, 1923.— S. 181—294; *Picard G. Ch.* Les trophées romains: Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome.— Paris, 1957.— P. 60—62, 159, 376—377; *Versnel H. S.* Triumphus: An inquiry into origin, development and meaning of the roman triumph.— Leiden, 1970.— S. 56—57, 70—74, 77—78, 90—92.

[52] Див. виноску 16.

[53] «Непереможному, Величному Яну III, королю Польщі, Великому Князеві Литви, України і т. ін., через незліченні тріумфи над турками, татарами, козаками і т. ін. до коронації — Переможцю, Меснику, Відновителю». Далі слідує панегіричний вірш з 14 рядків.

[54] *Jakubowski F.* Franciszek Gratta // Polski słownik biograficzny.— 1959.— T. 8.— S. 555. Зв'язки Собеського з родиною Граттів сягають часів ще перед його коронацією. Про приязнь або дружбу свідчить той факт, що, перебуваючи в Гданську у 1677—1678 рр., король зупинявся у їхньому домі.

[55] Олійне полотно, розміри якого подаються по-різному: 750×1100 см (*Czołowski A.* Ikonografia wojennya Jana III.— N 7); 882×885 см (*Aurenhammer H.* Martino Altomonte: Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker" von Gertrude Aurenhammer.— Wien; München, 1965.— S. 124); 780×840 см (*Karpowicz M.* Polskie itineraium Marcina Altomontego.— S. 146); 765×738 см (*Александрович В. С.* «Битва под Веной» М. Альтомонте в собрании Львовской картинной галереи // Источниковедение балканского средневековья.— Калинин, 1988.— С. 78—88).

[56] *Treiderowa A.* Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a.— S. 14.

[57] *Karpowicz M.* Polskie itinerarium Marcina Altomontego.— Il. 2—10, 41—42.

[58] Думка Карповича, що джерелом натхнення Альтомонте була передусім картина «Битва Олександра з Дар'юшем», безпідставна (*Karpowicz M.* Polskie itinerarium Marcina Altomontego.— S. 115). Див.: *Morka M.* Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza.— S. 130—131; *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 234—250.

[59] Перо, туш, 354×661 мм. Знаходиться в Музеї образотворчого мистецтва в Будапešті (кабінет гравюр, інв. № 426). Див.: *Karpowicz M.* Polskie itinerarium Marcina Altomontego.— S. 110—116, il. 14; *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 237—238, il. 38—40.

[60] Офорт, 91×205 мм. Належить до серії (складається з 10 битв), присвяченої П. Строцці та виданої в Римі Калістусом Ферранті. Альтомонте використав амстердамське видання К. Данкерта, де відбиток має дзеркальне зображення (The Illustrated Bartsch...— N 835 (156)).

[61] Олійне полотно, 80,5×112 см. Див.: *Aurenhammer H.* Martino Altomonte.— S. 146, N 1, il. 15; *Karpowicz M.* Polskie itineraium Marcina Altomontego.— S. 110, il. 15; *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 238—239.

[62] Офорт, 189×283 мм, з дуже популярної серії битв Старого завіту «Ангел, який нищить військо Сеннахериба». Див.: The Illustrated Bartsch...— N 256 (131); *Morka M.* Wzorce graficzne...— Il. 22).

[63] *Posner D.* Charles Lebrun's Triumphs of Alexander // The Art Bulletin.— 1959.— N 3.— Il. 6; *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 241—243, il. 45.

[64] Парафраза відомих слів Юлія Цезаря «прийшов, побачив, переміг», якими сповіщав про перемогу над царем Понту під Зелою (*Wójcik Z.* Jan Sobieski.— S. 338).

[65] Pismo Swięte Starego i Nowego Testamentu tzw. Biblia Tysiąclecia.— Wyd. 3.— Poznań; Warszawa, 1980.— S. 678 (далі: Pismo Swięte...). Psalm 115 (113 B) («Чому повинні поганці казати: «А де ж їхній бог?»).

[66] Ця постать зображена на мідній гравюрі Матіуша Мар'яна з циклу «Історія воєнних звитяг імператора Юлія Цезаря» (*Wüthrich H. L.* Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian.— Il. 145).

[67] Див. виноски 19 і 51.

[68] Найкращим прикладом є саркофаг Цезаря (*Kraus T.* Das römische Weltreich.— Berlin, 1967.— Il. 244).

[69] П'ять великих полотен, які представляють тріумфи Олександра Великого, Лебрен виконав у 1661—1668 рр., а невдовзі з них були зроблені мідні гравюри, що ввійшли до 2 тому «Королівського кабінету», виданого вперше у 1679 р. (*Posner D.* Charles Lebrun's Triumphs of Alexander.— S. 231—248; *Morka M.* Wzorce graficzne...— S. 252, il. 54).

[70] «Повіяло твоїм духом і прикрило їх море. Вони затонули, як олово, серед бурхливих вод» (Pismo Swięte...— S. 82).

[71] Підсумок відомостей і співзалежності з серією баталістичних картин, які зберігаються в Мюнхені, дав М. Гембарович (*Gębarowicz M.* Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI—XVIII w.— Wrocław, 1973.— S. 199—202, il. 24—32; *Komaszyński M.* Ikono-

grafia batalistyczna w zagranicznych rezydencjach Marii Kazimiery Sobieskiej // Studia Wilanowskie.— T. 3—4.— S. 89—98).

[72] Приписуються С. Кіпріано (Chwała i sława Jana III...— N 19—20).

[73] Офорт на міді, 710×448 мм, гравюра П. Санто та Ф. Бартолі, малюнок С. Кіпріано (Rzeczpospolita w dobie Jana III...— N 403a; *Widacka H.* Jan III Sobieski...— N 116).

### *Н. В. Шамардіна.* До питання про раннє барокко в українському живописі

[1] Інв. № ап2953/ж179; дошка, темпера, олія, 94×64×2. Точне місце походження ікони невідоме. Надійшла з Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР як твір невідомого майстра XVII ст. Реставрована в 1980 р.: закріплений левкас з фарбовим шаром, зняті олійний запис та потемніла оліфа. Реставратор Н. В. Шамардіна.

[2] Наше спостереження про близькість «Трійці» до творів бойківського іконопису знаходить цікаву паралель у припущенні Л. М. Григорчук про бойківське походження Миколи Петрахновича, зробленому на основі дослідження діалектизмів у написах його ікон (*Григорчук Л. М.* Мовні та графічні особливості написів на творах українського станкового образотворчого мистецтва XVI—першої половини XVII ст.: Доповідь на X Федоровських читаннях.— Львів, 1988). Висловлюю подяку авторові за усне повідомлення.

[3] Центральний державний історичний архів УРСР у Львові (далі: ЦДІА УРСР у Львові), ф. 129, оп. 1, спр. 538 (24 червня 1637 р.).

[4] Іконографічним джерелом цих композицій В. І. Свєнціцька визначила гравюри антверпенських лицьових біблій, в тому числі виданої 1586 р. Герардом де Йоде і пізніше неодноразово перевиданої Піскатором (М. Фішером) (*Свєнціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 27).

[5] Ця композиція дуже близько повторює гравюру «Вознесіння» з ілюстрованого євангелія антверпенського видання 1596 р. (Євангелія Наталіса). Висловлюю подяку Н. О. В'юєвій за ознайомлення з фотокопіями гравюр цього видання.

[6] Див., наприклад, клеймо ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з с. Ванівки у збірці Львівського музею українського мистецтва (*Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXXIX).

[7] *Свєнціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— С. 27.

[8] З документів відомо про пожежу, що трапилася весною 1630 р. в Успенській братській церкві (Архив Юго-Западной России.— Киев, 1904.— Т. 10.— С. 378) і про поновлення після неї «Федьковими малярчиками» ікон празничного ряду іконостаса (Там же.— Т. 11.— С. 379, 382). Тяжко хворий на той час Федір Сенькович (див. текст його заповіту від 17 квітня 1631 р.: ЦДІА УРСР у Львові, ф. 52. оп. 2, спр. 46, с. 1369—1373), очевидно, не міг брати значної участі в роботах над іконами, що потерпіли. Слід думати, що його заступав Микола Петрахнович, який пізніше успадкував майстерню Сеньковича зі всіма «причиндали» (Збірник Львівської Ставропігії.— Львів, 1921.— Т. 1.— С. 266).

[9] *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.— С. 143, 144, 147.

[10] Першим звернув увагу на незвичайну для українського іконопису діагональну побудову композиції «Різдва Богородиці» В. А. Овсійчук.

[12] *Вуйцик В. С.* Львівський державний історико-архітектурний заповідник.— Львів, 1979.— С. 12; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 149.

[12] Вуйцик В. С. Львівський державний історико-архітектурний заповідник.— С. 12. Відносно Петрахновича як одного з авторів «Страстей» див. також: *Свєнціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— С. 22.

[13] Архив Юго-Западной России.— Т. 11.— С. 471.

[14] Див., наприклад: Там же.— С. 443.

[15] Припущення, що автор страсних сцен запозичав композиції із західноєвропейської гравюри — італійської, нідерландської, німецької,— висловлював свого часу Т. Маньковський (*Mańkowski T.* Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu // Prace Komisji historii sztuki.— 1932.— T. 5.— S. 67).

[16] Спираюся на ласкаво надані мені рля аналізу неопубліковані іконографічні матеріали.

[17] Висловлюю подяку І. Л. Бусевій-Давидовій за консультацію з цього питання. Звернення Петрахновича в страсному циклі до Біблії Піскатора визначив В. А. Овсійчук (*Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 145, 148).

[18] *Вуйцик В. С.* Львівський державний історико-архітектурний заповідник.— С. 7.

[19] *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 138.

[20] Профессия — реставратор: Каталог выставки работ отдела реставрации Львовской картинной галереи.— Львов, 1987.— С. 6.

[21] *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 141.

[22] *Свєнціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— С. 30.

[23] *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 139—140.

[24] Про створення ікони в 1635 р. Миколою Петрахновичем див.: Архив Юго-Западной России.— Т. 11.— С. 664.

[25] *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 35.

[26] В. А. Овсійчук відніс цю ікону до творчості Федора Сеньковича (*Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 140). Явна близькість живописної манери обох майстрів найімовірніше є наслідком роботи молодого Петрахновича в майстерні Федора Сеньковича.

[27] *Łoziński W.* O lwowskich malarzach // Sprawozdanie Komisji do badania historii sztuki w Polsce.— T. 5.— S. XLVIII—XLIX.

[28] *Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich tudziez obcych w Polsce osiadłych lub czasówo w niej pracujących.— Warszawa, 1851.— T. 2.— S. 302—303.

[29] *Петров Н.* Краткое обозрение рукописей Киево-Софийской библиотеки // Чтения в Историческом обществе Нестора летописца.— 1902.— Кн. 15.— С. 21—42; *Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в Киеве // Библиотека Киево-Софийского собора.— М., 1904.— Вып. 3.— С. 17 (№ 60/647).

[30] *Попов П.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили // Народна творчість та етнографія.— 1969.— № 6.— С. 41—46.

Гіпотезу П. М. Попова прийняли П. М. Жолтовський та В. А. Овсійчук (*Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— С. 29; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 175). Г. Н. Логвин, виходячи з власної атрибуції Служебника, вбачає в зображенні Іоанна Златоуста портрет Іова Борецького (*Логвин Г.* Забутий шедевр живопису XVII століття // Образотворче мистецтво.— 1970.— № 5.— С. 18—19).

[31] *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— С. 29.

[32] Архив Юго-Западной России.— Т. 11.— С. 349.

[33] *Тананаева Л. И.* Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII веков // Советское искусствознание.— М., 1987.— Вып. 22.— С. 125.

[34] *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— С. 153.

[35] *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1 (1574—1700).— Львів, 1981.— № 171, 193, 204, 220, 228, 235, 240, 241; Українська поезія XVII століття (перша половина): Антологія.— К., 1988.— С. 222—260.

[36] *Попов П.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили.— С. 45.

[37] *Попов П.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили.— С. 45; *Логвин Г.* Забутий шедевр живопису XVII століття.— С. 19; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— С. 29; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— С. 175.

[38] Всі відомості щодо Івана Боярського, вірогідного замовника Служебника, і його сім'ї основані на неопублікованих матеріалах ЦДІА УРСР у Львові й були наведені у виступі І. З. Мицька та В. С. Александровича на 5-й науковій конференції з питань розвитку вітчизняного мистецтва в його зв'язках з мистецтвом сусідніх народів (Львів, 1986). Висловлюю подяку авторам за ознайомлення з наслідками їх роботи. Г. Н. Логвин, зауваживши, що на титульному аркуші Служебника зображено Іоанна Хрестителя та Іоанна Богослова, висловив припущення, що замовник книги носив ім'я Іван, однак зв'язав це з Іовом Борецьким (*Логвин Г.* Забутий шедевр живопису XVII століття.— С. 19).

[39] *Логвин Г.* Забутий шедевр живопису XVII століття.— С. 18—19.

[40] *Логвин Г.* Забутий шедевр живопису XVII століття.— С. 19; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— С. 29.

[41] Див., наприклад: *Степовик Д. В.* Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи.— К., 1982.— С. 35, 213.

[42] *Попов П.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили.— С. 44—46.

Спільні риси з особою персонажа мініатюри можна вбачати навіть у зображенні Петра Могили з ритованої композиції «Петро Могила на вершині Гелікону», вміщеної в панегірику Софронія Почаського «Євхаристиріон, або Вдячність...» 1632 р., хоч вона має умовно-символічний характер (Українська поезія XVII століття.— С. 225).

[43] *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— С. 29.

[44] Памятники политической литературы в Западной Руси // Русская историческая библиотека.— Спб., 1878.— Т. 4, кн. 1.— С. 900—901.

*О. Ф. Сидор.* Барокко в українському живописі

[1] *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— Іл. між с. 152—153.

[2] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко.— Спб., 1913; *Вельфлин Г.* Основные понятия искусства.— М.; Л., 1930; та ін.

[3] *Миляева Л. С.* Росписи Потелича.— М., 1971; *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.— Л., 1981; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.

[4] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским.— М., 1897.— Вып. 2.— С. 89 (далі: Путешествие антиохийского патриарха Макария...).

[5] *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 32.

[6] Вистава археологічна польско-руска, устроєна во Львові року 1885.— Львів, 1886.— Табл. I—III.

[7] *Драган М. Д.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 69.

[8] *Meyer P.* Historia sztuki europejskiej.— Warszawa, 1973.— Т. 1.— S. 23—24.

* Місто Судова Вишня тепер у складі Мостиського р-ну Львівської обл.

[9] *Франко І.* Карпаторуське письменство XVII—XVIII вв. // Зібр. тв.: У 50 т.— К., 1981.— Т. 32.— С. 221—222.

[10] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.— М., 1979.— С. 23.

[11] Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв.— М., 1981.— Вып. 2, т. 1.— Ил. 1324; *Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1 (1574—1700).— Львів, 1981.— С. 104; *Свєнціцький І.* Початки книгопечатаня на землях України.— Львів, 1924.— Іл. 408

[12] Путешествие антиохийского патриарха Макария...— С. 79.

[13] *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть.— К., 1981; *Степовик Д. В.* Українська графіка XVI—XVIII століть.— К., 1982.

[14] Історія Києва.— К., 1983.— Т. 3.— С. 41; *Дзюба О. М.* Роль Києва в українсько-російсько-білоруських культурних зв'язках в першій половині XVII ст. // Друга республіканська конференція з історичного краєзнавства: Тези доп.— К., 1982.— С. 145—147; *Шевченко Ф. П.* Роль Київської академії в культурних зв'язках України з балканськими країнами у XVIII ст. // Історичні дослідження: Вітчизняна історія.— К., 1982.— Вип. 8.— С. 107—113.

[15] *Крекотень В. І.* Оповідання Антонія Радивиловського.— К., 1983.— С. 32; Аполлонова лютня: Київські поети XVII—XVIII ст.— К., 1982.— С. 18; Українська література XVIII ст.— К., 1983.— С. 7—8; *Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я.* Давня українська література.— К., 1978.— С. 186.

[16] *Степовик Д. В.* Слово й ілюстрація: Основні риси барокко в українській гравюрі // Українське літературне барокко.— К., 1987.— С. 288—300.

[17] Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII ст.— Вып. 2, т. 1.— Ил. 820, 1676, 1679.

[18] *Кузьмин Е.* Украинская живопись XVII века // Игорь Грабарь. История русского искусства.— М. [без року].— Т. 6.— С. 475.

[19] Історія українського мистецтва.— К., 1968.— Т. 3.— Іл. 160.

[20] *Rzepińska M.* Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego.— Kraków, 1983.— S. 310.

[21] Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР.— К., 1972.— Іл. 14, 15.

[22] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории.— Киев, 1911.— С. 110.

[23] *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 147.

[24] *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 79, 263.

[25] *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— Іл. між с. 152—153.

[26] *Возницький Б. Г.* Олеський замок.— Львів, 1978.— Іл. 37, 38.

[27] *Драган М., Пещанський В., Свєнціцький І.* Скит Манявський і Богородчанський іконостас.— Львів, 1926; *Батіг М.* Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас.— Львів, 1957; *Возницький Б.* Творчість українського художника Іова Кондзелевича // Львівська картинна галерея: Виставки, знахідки, дослідження.— Львів, 1967; *Сидор О. Ф.* Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури Ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983; *Сидор О. Ф.* Художня спадщина Йова Кондзелевича // Образотворче мистецтво.— 1985.— № 5.

[28] *Логвин Г. Н.* Украина и Молдавия.— Москва; Лейпциг, 1982.— Ил. 14, 267.
[29] *Сидор О. Ф.* Волинське малярство XVII—XVIII століть // Образотворче мистецтво.— 1988.— № 2.— С. 18—21.
[30] *Павленко А. А.* Карп Золотарев и московские живописцы последней трети XVII в. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1982.— Л., 1984.— С. 301, 306.
[31] *Брюсова В. Г.* Русская живопись 17 века.— М., 1984.— С. 55.
[32] *Крючкова Т. А.* Деревянная скульптура в Иркутском областном художественном музее.— Музей 5.— М., 1984.— С. 70, 77.
[33] *Вагнер Г. К.* Старые русские города.— Москва; Лейпциг, 1984.— С. 370.
[34] Там же.— Іл. 98.
[35] Там же.— Іл. 215.
[36] *Брюсова В. Г.* Собрание рисунков художественной мастерской Киева XVIII века // Искусство.— 1984.— № 9.— С. 70.
[37] *Рогов А. И.* Проблемы славянского барокко // Славянское барокко.— М., 1979.— С. 10—11.
[38] *Білецький П. О.* Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі.— К., 1974.— С. 55—56.

*Д. В. Степовик.* Система тропів в українському барокко

[1] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко / Пер. с нем.— Спб., 1913.
[2] *Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII веков.— Л., 1981.— С. 53—88.
[3] *Степовик Д.* Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи.— К., 1982.— С. 49—98.
[4] *Степовик Д.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко.— К., 1986.— С. 213—215.
[5] *Степовик Д.* Слово й ілюстрація: Основні риси барокко в українській гравюрі // Українське літературне барокко.— К., 1987.— С. 299—300.
[6] *Angial A.* Die Slawische Barockwelt.— Leipzig, 1961.
[7] *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний).— К., 1973.— С. 303—307.
[8] *Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза // Збірник секції мистецтв.— К., 1921.— Вип. 1.— С. 55—74.
[9] *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII століть.— К., 1970.— С. 73—94.
[10] *Konstantynowicz J.* Ikonostasis.— Lwów, 1939.
[11] *Попов П.* Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу — невідоме чернігівське видання 80-х років XVII в. // Юбілейний збірник на пошану академика Дмитра Івановича Багалія: З нагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності.— К., 1927.— С. 687.
[12] *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем академиею: В 2 ч.— Киев, 1856.— Ч. 2.— С. 9—11.
[13] *Степовик Д.* Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароккові гравюрі.— К., 1988.— С. 128—132.
[14] *Ленченко В.* Київський календар на 1727 рік // Народна творчість та етнографія.— 1980.— № 6.— С. 56—61.
[15] Історія української літератури: В 8 т.— К., 1967.— Т. 1.— С. 455.
[16] Библейский энциклопедический словарь / Сост. Э. Нюстрем.— Торонто, 1985.— С. 494—495.
[17] *Бычков В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы.— М., 1977.— С. 101—107.
[18] *Білокінь С.* Погляньмо вглиб історії // Літ. Україна.— 1989.— 6 лип.
[19] *Лукомский В., Модзалевский В.* Малороссийский гербовник. Изд. Черниговского дворянства.— Спб., 1914.

* 17 лютого 1989 р. американський історик українського походження Франко Сисин виголосив у Канадському інституті українських студій Альбертського університету в Едмонтоні доповідь «Чи була революція на Україні в XVII столітті?», на якій був присутній автор цих рядків. Д-р Ф. Сисин (до речі, автор широковідомої англомовної монографії «Між Польщею й Україною: Дилема Адама Киселя. 1600—1653», виданої 1985 р. бостонським видавництвом «Гарвард юніверсіті пресс») відповідає ствердно на поставлене у заголовку його доповіді запитання. Літературний і мистецький матеріал також, на нашу думку, підтверджує висновок д-ра Ф. Сисина, що йдеться про зміни революційного характеру, якщо мати на увазі події на Україні у першій половині й середині XVII ст.

## ТЕАТР І МУЗИКА

*Л. О. Софронова. Український театр барокко та християнські культурні традиції*

[1] *Samicki St.* Biblia a literatura // Biblia a literatura.— Lublin, 1986.— S. 9.
[2] *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства.— Спб., 1861.— Т. 1.— С. 488.
[3] *Мирон.* Мистерия Страстей Христовых // Киевская старина.— 1891.— Апрель.

[4] *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов.— М., 1910.— С. 148, 156.
[5] Там же.— С. 178.
[6] *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура.— М., 1983.
[7] Українська література XVIII ст.— К., 1983.
[8] *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре // Фольклор и действительность.— М., 1976.
[9] Українська література XVIII ст.

*Г. І. Веселовська.* Протестантське та православне барокко в слов'янському театрі XVII—XVIII ст. (Україна та Словаччина)

[1] *Mallá A.* Jedna latinská školská hra z prešovskeho kolégia // Slovenské divadlo.— 1987.— N 1.— S. 82—83.
[2] *Minárik J.* Baroková literatúra (svetová, česká, slovenská).— Bratislava, 1984.— S. 135.
* Ідейну наснагу словацьким протестантським діячам великою мірою давало ототожнення руху Реформації з рухом національним.
[3] *Франко І.* Нові матеріали до історії українського вертепу // Зібр. тв.: У 50 т.— К., 1983.— Т. 38.— С. 383.
[4] *Шляпкин И.* Памятники древней письменности и искусства.— Спб., 1882.— Т. 28.— С. VIII.
[5] Див.: *Софронова Л. А.* Миф и драма барокко в Польше и России // Миф, фольклор, литература.— Л., 1978.
[6] *Робинсон А. Н.* К проблеме «богатства» и «бедности» в русской литературе XVII века // Древнерусская литература и ее связи с новым временем.— М., 1967.— С. 150.
[7] Українська література XVIII ст.— К., 1983.— С. 350.
[8] *Франко І.* Нові матеріали до історії українського вертепу.— С. 382—388.
[9] Цит. за: *Перетц В. Н.* К истории польского и русского народного театра // Известия Отдела русского языка и словесности.— 1909.— Т. 14, кн. 1.— С. 156.
[10] *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения 1672—1725 годов.— Спб., 1874.— Т. 2.— С. 365—373.
[11] *Кишкин Л. С.* Чешско-русские литературные связи (от древних времен до середины XIX века) // Сов. славяноведение.— 1979.— № 5.— С. 70—81.
[12] *Minárik J.* Baroková literatúra (svetová, česká, slovenská).— S. 135.

*Н. О. Герасимова-Персидська.* Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст.

[1] Висока знаковість цієї культури стосується і кожного її компонента. Звідси таке негативне ставлення до «партесів» («латинського співу») прихильників старої віри, які ніколи не сприймали багатоголосся.
[2] Це час розквіту, який до того ж найбільш повно представлений у рукописних матеріалах. Вони складають лише кілька відсотків від того масиву, який існував і загинув. Можливо, більш повне знання змінило б деякі акценти, але, на нашу думку, не вплинуло б на головні висновки щодо провідних тенденцій.
[3] Див. про це докладніше: *Герасимова-Персидская Н.* «Малые формы» в русско-украинской музыке XVII в. // Musica antiqua.— Bydgoszcz, 1985.— Т. 7.
[4] Вони в рукописах завжди позначені як «концерти» (партесні концерти) або за жанром тексту (Стихири, Псалми тощо).
[5] Наприклад, Madrigale spirituale, concerti ecclesiastici, symphonia sacrae, motette, mutety.
[6] До двохорних близькими є шестиголосні твори. Існують також концерти і для семи голосів, хоч це не є типовим.
[7] Вона розглядається в низці наших публікацій. Див., зокрема: *Герасимова-Персидська Н.* Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.— К., 1978.
[8] Провідний принцип партесного стилю визначений нами як віршовий. На відміну від нього принцип, головуючий в розспіві, міг би бути названий прозаїчним. Див. про це, крім «Хорового концерту на Україні в XVII—XVIII ст.»: *Герасимова-Персидська Н.* Про віршовий принцип в музиці // Укр. музикознавство.— 1979.— Вип. 15.
[9] *Герасимова-Персидская Н. А.* Постоянные эпитеты в хоровом творчестве конца XVII — первой половины XVIII веков // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков.— М., 1986; *Герасимова-Персидська Н. О.* Слово і музика в XVII ст. // Українське літературне барокко.— К., 1987.
[10] Про зміст концертів див.: *Герасимова-Персидська Н.* Хоровий концерт на Україні XVII—XVIII ст.
[11] Ознаки Ренесансу можна знайти в різній кількості в різних мистецтвах України. Є вони і в музичній культурі, проте менш за все в самій творчості. В усякому разі важко говорити про існування попереднього, підготовчого періоду. Про питання стилю див.: *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесное многоголосие и формирование стилевых на-

правлений в музыке XVII — первой половины XVIII в. // Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII веков.— Л., 1977.— С. 121—132.

[12] Нагадаємо, що в знаменному розспіві й знаменній нотації саме невизначеність висоти і тривалості звуку гальмувала розвиток багатоголосся.

[13] Ці питання були порушені автором. Див.: *Gerasimowa-Persidska N.* Historyczne uwzarunkowanie czasu // Muzyka.— 1978.— N 4; *Герасимова-Персидська Н.* Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.

[14] Перегляд величезної кількості партесних творів довів, що, які б не були варіанти сполучення голосів (з поєднань дискантів, альтів, тенорів), баси є завжди.

### *І. М. Юдкін.* Барокковий мелос та український музичний фольклор

[1] *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили.— Киев, 1981.— С. 138.

[2] *Моцев А.* Орнаментика в българската народна музика.— София, 1961.— С. 282—283, 239.

[3] *Луканюк Б. С.* К теории песенного типа // Народная песня: Проблемы изучения.— Л., 1983.— С. 133—135.

[4] *Paksa K.* Line starting ornaments // Studia musicologica.— 1987.— T. 29.— P. 229.

[5] *Lach R.* Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoeie.— Leipzig, 1913.— S. 641—643, 12—18, 268, 627.

[6] *Neumann Fr.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music.— Princeton, 1978.— P. 8.

[7] *Симакова Н. А.* Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки.— М., 1978.— С. 28; *Патраулеску К.* Порождающие механизмы ритма музыки Палестрины // Румынская литература.— 1981.— № 2.— С. 117.

[8] *Mrówiec K.* Pasje wielogłosowe.— Kraków, 1970.— S. 115.

[9] *Берков В. О.* Хроматическая фантазия Я. Свелинка.— М., 1972.— С. 6.

[10] *Катунян М. И.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц.— М., 1985.— С. 106.

[11] *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2 т.— М., 1971.— Т. 1.— С. 274; *Czekanowska A.* Problem związków ogólnosłowiańskich // Muzyka.— 1968.— N 1.— S. 38.

[12] *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки.— К., 1979.— С. 145; *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян.— М., 1971.— № 37, 38.

[13] *Захарова О. Н.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII веков.— М., 1983.— С. 33; *Hošovsky V.* Antimetabola // Narodopisnê aktuality.— 1978.— N 3.— S. 205.

[14] Див. балади «Їхав козак з України», «Їхав козак, їхав бурлак», «Ой у полі криниченька», «Моя хата під горою»; чумацькі пісні «Горе тій чайці небозі», «Ой ясно, ясно сонечко сходить», «Ав неділю рано», «Та ходив чумак» в кн.: Балади.— К., 1987.— С. 169—173; Чумацькі пісні.— К., 1976.— С. 136—137, 164, 168, 173.

[15] Балади.— К., 1988.— С. 175; Наймитські та заробітчанські пісні.— К., 1975.— С. 355.

[16] Див. пісні «Ой по ролі по ролі», «Ой горе горе з лихою годиною», «Чужі пани як деркачі» (такти 6, 21), «Ой матюнко пава», «Ой матінко-зірко», «А в неділю рано», баладу «Ой оре Семен» в кн.: Наймитські та заробітчанські пісні.— С. 221, 243, 129, 133, 337, 369; Балади.— К., 1988.— С. 126.

[17] *Українка Леся.* Твори: В 12 т.— К., 1978.— Т. 9.— № 138 (такти 3, 5), № 150, 151 (такт 1); № 212 (такт 2).

[18] Див. балади «Розбійничок», «Ой горе тій чайці небозі», «Було село Василеве» в кн.: *Українка Леся.* Твори: В 12 т.— Т. 9.— № 160; Балади.— К., 1988.— С. 445, 435, 291; див. також: *Szweykowski E. M.* Giulio Caccini-kodyfikator // Muzyka.— 1988.— N 1.— S. 121; *Ottich M.* Chopins Klavierornamentik // Annales Chopins.— 1958.— N 3.— S. 26.

[19] Див. балади «Ой в неділю пораненьку» (такти 6, 9), «Мати сина колихала» (такти 4, 2), «Коб була я знала» в кн.: Балади.— К., 1988.— С. 378—379; *Українка Леся.* Твори: В 12 т.— Т. 9.— № 67, 71, 103, 112, 118, 131.

[20] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева.— Л., 1984.— С. 254 (№ 545); *Hernadi L.* Einige charakteristische Züge in Chopins Klavierornamentik // The Book of the first international Congress F. Chopin.— Warszawa, 1963.— P. 168—169.

[21] Див. балади «Та все гори зеленії», «Виорю я нивку» в кн.: Балади.— К., 1988.— С. 397, 403.

[22] Балади.— К., 1987.— С. 63, 191; *Olsnai I.* Melodiesystematisierung der ungarischen Volksmusik // Studia musicologica.— 1978.— T. 20.— S. 326.

[23] *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки.— С. 183; *Гошовский В. Л.* Украинские песни Закарпатья.— М., 1968.— № 70, 71.

[24] Наймитські та заробітчанські пісні.— С. 391, 226, 215 (пісні «Да майданнику-окаяннику», «Налетіли журавлі», «Ой зацвіла калинонька»).

[25] *Котляров В. Я.* О ритмико-агогическом своеобразии молдавской народной скрипичной музыки // Памяти К. В. Квитки.— М., 1983.— С. 234—240.

*Ю. П. Ясиновський.* Українська гімнографія в європейському контексті

[1] У радянській історіографії поки що немає однозначного визначення предмета цього давнього виду вітчизняної професійної музики. У різних працях і різними авторами він іменується то як «знаменний спів», то як «культова монодія», або «професійна монодія», то як «давнє співацьке мистецтво», то як «гімнографія» чи «гімнодія». На наш погляд, слід дотримуватися усталеної назви, давно прийнятої у зарубіжному музикознавстві,— «гімнографія» або «гімнодія». Це визначення дає змогу зв'язати в єдине поняття такі однорідні явища, як візантійська церковна музика та її балканослов'янська рецепція, знаменний спів у Росії, українська та білоруська гімнографія, вірменська гімнодія, грузинська, григоріанський спів та протестантський хорал.

[2] *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей.— М., 1973.— С. 111—214; *Друскин М.* Иоганн Себастиан Бах.— М., 1982.— С. 140—183; *Bukofcer M.* Muzyka w epoce Baroku.— Kraków, 1970.

[3] *Зейфас Н.* Иоганн Маттезон // Советская музыка.— 1982.— № 2.— С. 95.

[4] *Ясиновський Ю.* Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // Українське музикознавство.— К., 1975.— Вип. 10.— С. 133—136.

[5] *Друскин М.* Иоганн Себастиан Бах.— С. 173—175.

[6] *Этингер М.* Раннеклассическая гармония.— М., 1979.

[7] *Правдюк О.* Ладові основи української народної музики.— К., 1961.— С. 35—55.

[8] *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения.— М., 1973.

[9] *Друскин М.* Иоганн Себастиан Бах.— С. 179.

[10] *Ясиновский Ю.* Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI—XVII веках: Автореф. ... канд. искусствоведения.— Киев, 1978.— С. 14—20.

*Л. П. Корній.* До питання про особливості музичної частини української шкільної драми XVII — першої половини XVIII ст.

[1] Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті.— К., 1987.— Т. 1.— С. 52.

[2] Історія української літератури.— К., 1987.— Т. 1.— С. 102.

[3] *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв.: Польша, Украина, Россия.— М., 1981; *Софронова Л. О.* Київський шкільний театр і проблеми українського барокко // Українське літературне барокко.— К., 1987.

[4] *Перетц В.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII — нач. XVIII века // Старинный спектакль в России.— Л., 1928.

[5] *Софронова Л. О.* Київський шкільний театр і проблеми українського барокко.

[6] *Архимович Л.* Старинный музыкальный театр Украины // Новые черты в русской культуре и искусстве (XVII — нач. XVIII вв.).— М., 1976.

[7] *Рєзанов В.* Драма українська.— К., 1926.— Вип. 1.— С. 65.

[8] *Маслюк В. П.* Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні.— К., 1983.— С. 137 (далі: Латиномовні поетики і риторики...).

[9] «Camoena in Parnasso» (1689—1699). Рукопис зберігається в Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН УРСР, ш. 657/448с, с. 116.

[10] *Резанов В.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр езуитов.— М., 1910.— С. 41.

[11] *Прокопович Ф.* О поэтическом искусстве: Соч.— М.; Л., 1961.— С. 434.

[12] Старинный спектакль в России.— С. 205—206.

[13] Русские драматические произведения 1672—1725 годов: К 200 летнему юбилею русского театра собраны и объявлены Николаем Тихонравовым.— Спб., 1874.— Т. 2.— С. 412.

[14] *Прокопович Ф.* О поэтическом искусстве.— С. 434.

[15] *Еремин И. П.* К истории восточнославянского барокко // Сибирская археография и источниковедение.— Новосибирск, 1979.— С. 189.

[16] *Маслюк В. П.* Латиномовні поетики і риторики...— С. 213.

[17] *Див.: Рєзанов В.* Драма українська.— Вип. 1.— С. 179.

[18] *Ісаєвич Я. Д.* Братства і музична культура XVI—XVIII ст. // Укр. музикознавство.— 1971.— Вип. 6.— С. 53.

[19] *Келдыш Ю. В.* На грани древнего и нового периодов русской музыки // Очерки и исследования по истории русской музыки.— М., 1978.— С. 57.

[20] *Христиансен Л. Л.* Ладовая интонационность русской народной песни.— М., 1976.— С. 37.

[21] *Шиндин Б.* Некоторые вопросы изуче-

ния русской музыкальной культуры переходного периода: Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков.— М., 1986.— С. 24.

[22] Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Сов. славяноведение.— 1975.— № 5.— С. 38.

* У музикознавчій літературі її називають псальмою або духовним кантом. Ми використовуємо другий термін.

[23] *Рєзанов В.* Драма українська.— Вип. 1.— С. 177.

[24] *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы.— Спб., 1900.— Т. 1.— С. 24.

[25] *Рєзанов В.* Драма українська.— К., 1927.— Вип. 4.— С. 180—181.

[26] Українська література XVIII ст.— К., 1983.— С. 35—36.

[27] *Рєзанов В.* Драма українська.— К., 1928.— Вип. 5.— С. 217.

[28] Русские драматические произведения 1672—1725 годов.— С. 365 та ін.

[29] А. Морозов у статті «Основні завдання вивчення слов'янського барокко» характеризує «високий, середній і низький штилі» і відносить духовну лірику до «середнього штилю» (Сов. славяноведение.— 1971.— № 4.— С. 59).

** У даній статті ми не торкаємося питання особливостей музики в інтермедіях шкільних драм.

# ЗМІСТ



5 крб.

# УКРАЇНСЬКЕ БАРОККО ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

